

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS E IMAGÉTICAS EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* DE GUIMARÃES ROSA: UM OLHAR SOBRE “AS MARGENS DA ALEGRIA”

INTERTEXTUAL AND IMAGETIC RELATIONSHIPS IN GUIMARÃES ROSA'S *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*: A LOOK AT “AS MARGENS DA ALEGRIA”

Alessandra Fonseca de Morais*
alessandra.morais@uemg.br

Este artigo tem como objetivo realizar uma leitura intersemiótica do conto “As Margens da Alegria” de João Guimarães Rosa e suas respectivas ilustrações, feitas por Luís Jardim para o livro *Primeiras Estórias*. A análise se concentrará na relação entre palavra e imagem, mostrando como essa interação sugere uma recriação da linguagem. Para alcançar esses resultados, utilizamos teorias gerais da ilustração, integradas com a teoria da semiose hermética de Umberto Eco, apresentada em *Os limites da Interpretação* (1990), e com a perspectiva de Carl Jung sobre alquimia. O estudo revela como as ilustrações não apenas complementam, mas também expandem e transformam o significado do texto literário, oferecendo uma nova dimensão interpretativa ao conto de Guimarães Rosa.

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

This article aims to conduct an intersemiotic reading of João Guimarães Rosa's short story "As Margens da Alegria" and its respective illustrations created by Luís Jardim for the book *Primeiras Estórias*. The analysis will focus on the relationship between word and image, demonstrating how this interaction suggests a recreation of language. To achieve these results, we utilize general theories of illustration, integrated with Umberto Eco's theory of hermetic semiosis as presented in "The Limits of Interpretation" (1990), and Carl Jung's perspective on alchemy. The study reveals how the illustrations not only complement but also expand and transform the meaning of the literary text, offering a new interpretative dimension to Guimarães Rosa's short story.

Keywords: João Guimarães Rosa. Luís Jardim. *Primeiras Estórias*. Illustration. Word-image relationship.

•

* Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Divinópolis, Brasil. ORCID: 0009-0004-1257-9897

1. Introdução

O presente artigo dá continuidade a uma pesquisa iniciada há oito anos, cujo objetivo é realizar leituras intersemióticas dos contos do livro *Primeiras Estórias* (1962) de João Guimarães Rosa com ilustrações de Luís Jardim. No presente estudo, iremos nos ater à relação palavra-imagem do conto “As Margens da Alegria”, o primeiro conto do livro.

A introdução que se segue tem como propósito orientar a discussão que faremos neste artigo. Esta discussão está baseada nas teorias gerais da ilustração, na semiose hermética de Umberto Eco no livro *Os Limites da Interpretação* (1990) e na perspectiva de Carl Jung sobre alquimia.

Primeiras Estórias, segundo Dácio Antônio de Castro (1993), continha em sua primeira edição, uma nota de cabeçalho esclarecendo que Jardim fez tais desenhos a pedido do autor Guimarães Rosa. Conforme confirmado por 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.

Ao procurar estudos que trazem assuntos semelhantes àqueles que propomos estudar, poderemos citar o 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 (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, na segunda parte, a autora disserta sobre “Os desenhos cabalísticos” (Albergaria, 1977, p. 67) do livro *Primeiras Estórias*, na tentativa de comprovar uma presença esotérica na literatura rosiana (Albergaria, 1977, p. 71). Além disso, encontramos outros autores que analisam ilustrações em Guimarães Rosa, como as imagens que foram feitas por Arlindo Daibert¹: *As Dobras do sertão: Palavra e Imagem* (Drumond, 2008) e *Daibert, Tradutor de Rosa: Outras Veredas do Grande Sertão* (Nogueira, 2006). Outro trabalho que trouxe uma leitura análoga ao que propomos foi *GrndSrt – 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.

É importante pensarmos sobre a relação palavra-imagem como uma possibilidade de tradução, sendo a atividade de traduzir “rasurar a forma significante” (Tápia & Nóbrega, 2015, p. 103), dela se podendo extrair uma mensagem. Porém, em se tratando do texto escrito por Guimarães Rosa e da ilustração feita por Luís Jardim, estamos diante da impossibilidade da não-tradução, devido ao versar da prosa-poética. Por isso, a tentativa de uma tradução do escrever rosiano foi chamada por Haroldo de Campos (Tápia

¹Arlindo Daibert, mineiro, atuou de 1970 até 1993, ano de sua morte. Ganhou prêmios nacionais e internacionais e garantiu seu lugar entre os maiores desenhistas de sua geração. O artista se debruçou sobre o projeto literário de Rosa e realizou uma série de 71 desenhos, colagens, aquarelas e xilogravuras baseados na obra *Grande Sertão: Veredas* (Nogueira, 2006, p. 18).

& Nóbrega, 2015, p. 107) de um “duelo indecível” que, quando traduzido, produz uma transcrição, uma prática semiótica especial que visa à “reconfiguração do intracódigo” (Tápiá & Nóbrega, 2015, p. 133), presente na função poética da língua. Os autores acreditam que quanto mais difícil é traduzir um texto, mais é possível a abertura a recriá-lo e transcriá-lo. Optamos pela tradução intersemiótica por ser um processo de transcrição que opera no interior do texto escrito e desvela o percurso da função poética.

Ler um livro ilustrado é uma experiência de expansão do entendimento, onde o leitor transita entre o verbal e o visual. Palavras e imagens se complementam, preenchendo lacunas uma das outras ou deixando espaços para a intuição do leitor (Nikolajeva & Scott, 2011, pp. 14–15). Esta dinâmica cria uma interação rica que pode intensificar a compreensão e a apreciação da obra literária, pois cada elemento oferece uma perspectiva que enriquece a narrativa.

As ilustrações possuem uma polissemia inesgotável, permitindo inúmeras interpretações. Em *Lendo Imagens* (2001), Manguel reforça essa ideia ao afirmar que a linguagem humana é composta por palavras que se traduzem em imagens e imagens que se traduzem em palavras, sendo ambas essenciais para a formação do nosso entendimento (Manguel, 2001, p. 358). Luís Camargo (1995) complementa as ideias de Manguel ao afirmar que a ilustração é um texto em si. Ele critica a visão de que ilustrações são meramente extensões do texto escrito, incapazes de comunicar por si mesmas. Essa perspectiva pode levar os leitores a procurar apenas os significados do texto nas ilustrações, empobrecendo sua compreensão: “Os estudos literários em geral negligenciam o aspecto visual ou tratam as imagens como secundárias” (Nikolajeva & Scott, 2011, p. 17), sendo que um livro ilustrado é revelado apenas quando há uma leitura da interação entre palavras e imagens (Nikolajeva & Scott, 2011, p. 18).

Para definir a base teórica optamos, principalmente, como dissemos, por Umberto Eco, em particular o livro *Os Limites da Interpretação* (1990). O recorte que faremos surge na segunda parte da obra, onde o autor disserta sobre os aspectos da semiótica hermética. Para o referido autor, os textos enigmáticos conservam uma *aura sagrada* (Eco, 1990, 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* (Eco, 1990, p. 25). Umberto Eco diz que interpretar uma obra dotada dessa “tradição hermética” ou “uma mística da interpretação ilimitada” (Eco, 1990, 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” (Eco, 1990, pp. 32–33). Diante disso, o autor alerta para uma interpretação “sã”, que escape da “síndrome da suspeita”. Pela semiótica 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.

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 é pertinente para *Primeiras*

Estórias, e afirmamos, assim, que este se trata de um livro cujas linguagens são hermético-alquímicas. O discurso alquímico pode apresentar perspectivas desde a famigerada ideia de que os alquimistas buscam transformar outros metais em ouro (alquimia prática operativa), até à concepção de que o ouro é, na verdade, um mistério religioso, como a própria transformação espiritual (alquimia simbólica). Este último está no plano das metáforas, onde o discurso pode também significar transformações simbólicas no campo da linguagem. “Se a linguagem alquimística é uma linguagem em que se manifestam símbolos de natureza variada, e como tal deve ser interpretada, então entramos na dinâmica do símbolo (religioso ou estético)” (Eco, 1990, p. 51). No discurso alquímico, “o autor fala do que já disseram outros alquimistas” (Eco, 1990, 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 palavras e imagens; assim, o sentido desliza sempre em busca do segredo, apontado por outros textos que vieram antes. 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:

[...] 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, 1990, p. 61).

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 (Pereira, 2008, p. 114), além do fato de que ele gostava de desenhar e seus ilustradores seguiam suas indicações. 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, evidenciamos 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. Após a breve introdução posta, podemos nos ater ao que propomos analisar: o texto escrito e o texto imagético², numa perspectiva intersemiótica.

² As citações do livro *Primeiras Estórias* foram extraídas da edição da Nova Fronteira (2005).

2. Conto *As margens da alegria* – O Menino via

O conto em questão divide-se em cinco partes, que são chamadas de “movimentos”, por Dácio de Castro³ (1993, p. 24). Tais divisões apresentam a trajetória de uma criança, tratada por “Menino”,⁴ que faz uma viagem com seus tios. Sabemos que a ideia de viagem, via, travessia, caminho, é uma referência muito comum e importante na literatura rosiana, pois todas essas denominações são uma outra forma de se referir ao *Tao*, ou seja, ao caminho sagrado que nos leva à própria essência do ser, ao *self*.⁵ Antes de (re)iniciar a leitura do conto, achamos válido parafraseá-lo: na primeira parte temos a viagem do Menino com seus tios à “grande cidade” que, segundo a crítica, trata-se de Brasília, ainda que o conto não explicita isso. Esta criança apresentada por Rosa é um menino que vê as novidades com um olhar de encantamento e beleza. Já no avião, sentado próximo à janelinha, ele também recebia carinho e atenção por parte dos tios e “vivia; sua alegria despedindo todos os raios” (Castro, 1993, p. 50).

Na segunda parte, após chegar à casa de madeira, onde se hospedaria, ele vê um peru. Aos olhos dessa criança, ele estava vendo algo majestoso, magnífico: “o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento” (Castro, 1993, p. 51). Isso o deixou muito impactado e após tê-lo visto foi chamado para um passeio.

Na terceira parte ele visita um lugar que seria “um sítio do Ipê” (Castro, 1993, p. 51) e continua deslumbrado com toda beleza natural que via. E pensava no peru com ansiedade de revê-lo. Ao voltar para casa, almoçou e foi ao terreiro, mas lá descobriu que o peru tinha sido morto para o aniversário do “doutor”, seu tio. O Menino então recebeu em si “um miligrama de morte”. No quarto momento, temos uma ênfase na dor dessa criança ao ter de lidar com a morte do peru, sendo dominado pela “circuntristeza” e esse círculo de tristeza é ampliado quando ele vê uma árvore também sendo derrubada. A quinta e última parte narra que apareceu novamente o peru, mas não era o mesmo, era outro, o que de certa forma amenizou um pouco o sofrimento. O segundo peru achou a cabeça do primeiro e começou a bicá-la com ódio. Tudo isso, para o narrador, era uma treva. Porém, no último parágrafo, essa dor foi aliviada quando o Menino vê, em meio a escuridão da floresta, um vaga-lume brilhante e lindo voando, o que gerou naquela criança um fascínio e a volta da alegria.

A ilustração feita por Luís Jardim para o índice deste conto é a seguinte:

³ Segundo o mesmo autor, Dácio de Castro, dividir o conto em cinco movimentos ligam-se diretamente às ideias platônicas de *ascese* espiritual: “A trajetória de ascensão do Menino lembra também a noção de harmonia superlativa entre os contrários: na alma do protagonista, os opostos se conciliam, trazendo o equilíbrio que possibilita a continuidade da vida” (1993, p. 26).

⁴ No primeiro parágrafo o termo “menino” está escrito com letra minúscula, somente na última frase deste mesmo parágrafo lê-se “O Menino”, em maiúsculas. Acreditamos que representa a possibilidade da criança se reconhecer como um indivíduo. O uso do artigo “O” mostra que agora ele já se define e se individualiza, pois cresceu (em vários sentidos).

⁵ Jung, em *O Homem e Seus Símbolos* (2002, p. 219), explicita que através do *self* chegamos à plenitude de toda nossa existência.

Figura 1. Índice do conto “As Margens da Alegria”.



Fonte: Rosa (1967) (1.ª orelha do livro).

Nota. Ilustração de Luís Jardim.

Na sequência de imagens (Figura 1), temos o símbolo do infinito, três árvores de pé, uma caída; no centro, o peru e o menino, seguidos por outra árvore caída, três árvores de pé e um símbolo onde há um círculo com uma cruz em cima, que remete para várias possibilidades interpretativas. Claramente, há na ilustração um jogo de espelho e, para iniciarmos a análise, optamos pela imagem do peru e do menino, que compõe o núcleo da imagem.

Figura 2. Recorte da ilustração enfatizando o núcleo da sequência de imagens no índice do conto “As Margens da Alegria”



Fonte: Rosa (1967) (1.ª orelha do livro).

Nota. Ilustração de Luís Jardim.

Tal opção de iniciarmos o movimento de leitura pelo centro da ilustração indo para as margens não foi aleatório, pois, através de vasta crítica, sabemos que, para Rosa, sempre os “meios” das obras possuem uma carga de significância muito grande.⁶ Logo, bem no centro encontramos um peru e um menino.

A figura pueril, na literatura rosiana, é sempre marcada por uma grande complexidade e profundidade psicológica.⁷ Quanto a isso, pontuamos a importante contribuição dada por Benedito Nunes (1983, pp. 157–169) sobre o assunto. Ele discute os infantes míticos rosianos como uma referência de retorno às origens, sendo que, além disso, são eles: conciliadores de opostos; possuidores de sabedoria inata; nascidos da Unidade Primordial e, por isso, são anteriores ao caos e à separação dos elementos; dotados de uma alma reintegrada e plena de essência arquetípica, além de estarem inseridas “nas formas religiosas arcanas: a Criança Primordial” (Nunes, 1983, p. 162). Já

⁶ Sobre o “centro” do livro *Primeiras estórias*, há importantes estudos. Em síntese: “Nessa construção orientada para o centro, encontramos bem no meio de *Primeiras estórias* o conto “*O Espelho*” que funciona como um eixo que movimenta-se sobre si mesmo e que articula as narrativas com o objeto livro. Ao se esquivar de uma fixação, “*O Espelho*” propaga movimentos centrípetos e centrífugos, o que significa dizer que o meio do livro dobra sobre si mesmo e que esse movimento faz com que o próprio livro e suas narrativas se desdobrem ao infinito” (Danese, 2019, p. 9).

⁷ Em geral, a presença da criança, na literatura de Rosa, é fundamental. No livro *Primeiras estórias* é ela quem praticamente assume o protagonismo, pois a presença pueril está nas posições extremas das sequências dos contos “*As Margens da Alegria*” e o “*Os Cimos*”. Dessa forma, é uma criança que inicia e finaliza o livro e, no centro, ainda temos “*A Menina de Lá*”, “*Pirlimpisquice*”, “*Nenhum, Nenhuma*” e “*Partida do Audaz Navegante*” (Morais, 2019, p. 71).

em *O Homem e Seus Símbolos* (Jung, 2002, p. 219), de acordo com as teorias de Jung, a criança milagrosa é o símbolo do *self*, e essa é a única forma capaz de redimir o ser humano; para o autor, a criança é símbolo universal de totalidade. Temos uma possibilidade de pensar que tal criança habita arquetipicamente o interior de cada sujeito, como bem pontuou Jung (2013, pp. 147–151) em relação ao *self*, sendo ela uma representação da “nossa criança interior”.

Em “As Margens da Alegria”, esta criança primordial, sai da sua casa de origem e, como na jornada do herói, vai viver a realidade da vida (e da morte). No conto há uma frase, usada como subtítulo neste trabalho, que diz: “O Menino *via*” (Rosa, 2005, p. 50, grifo nosso). Lembremo-nos, como já dito, que a palavra que mais define a poética rosiana é *travessia*. Uma metáfora do *Tao*, que é a *Via*, o Caminho para o Uno. É interessante observar que Rosa inicia o conto afirmando o seguinte: “Esta é a estória” (Rosa, 2005, p. 49). Logo, afirmamos que esse conto, “As Margens da Alegria”, trata-se de um rito de iniciação de um menino que descobre 'seu Caminho', onde reconhece a vida, a morte, a tristeza, a alegria e a beleza. Ou seja, trata-se do próprio trilhar da *Via* e da percepção entre ele e o cosmo. Sua travessia se dá de forma física, pois ele realmente viaja com os tios, e também de forma metafísica, pois no seu interior ele passa por um processo de individuação.

Na segunda parte do conto o menino vê um peru no quintal, e esse encontro é fulcral para o que virá em seguida, pois, a partir desse momento, o Menino vive uma espécie de “transbordamento” de alegria diante de tanta beleza: “O Menino riu, com todo o coração” (Rosa, 2005, p. 51). Nas palavras de Alfredo Bosi, o “ver” está no “universo semântico do “de repente”” (1988, p. 23), e, ao ver o peru, o Menino vai mudando sua visão de mundo e, assim, é “dotado de uma sabedoria infusa, que se vai manifestando, passo a passo, por degraus de iniciação, estágios de uma aprendizagem (o menino viaja)” (Nunes, 1983, p. 157), sendo um sujeito na travessia.

Porém, de acordo com o enredo, sabemos que este peru foi morto, pois seria servido no aniversário do tio.

Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru — aquele. O peru — seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o Menino recebia em si um miligrama de morte. (Rosa, 2005, p. 52).

É importante salientar que esta passagem está na terceira parte do conto, ou seja, ela se situa no exato “centro” do conto, assim como a ilustração do Menino e o peru. O que enfatiza a grandiosidade que a “morte” toma na narrativa em geral, pois ela é a grande responsável por levar o Menino a conhecer o “grão nulo”, a dor, a solidão o que faz a alegria ficar à margem de si, como o próprio título do conto sugere. O acontecimento da morte é um dos pontos onde o Menino adentra ainda mais à complexidade da vida.

Outro acontecimento que o olhar do menino experimentou foi a chegada do novo peru e este bicou a cabeça decepada do outro, mais uma imagem de “trevar” o que levou o Menino a experimentar o ódio, a ferocidade e a dúvida. Neste instante, o dia ia

escurecendo, chegava a noite e também no interior daquela criança aparecia o lado sombrio do existir.

Figura 3. Recorte da ilustração enfatizando o núcleo e as árvores da sequência de imagens no índice do conto “As Margens da Alegria”.



Fonte: Rosa (1967) (1.^a orelha do livro).
 Nota. Ilustração de Luís Jardim.

Margeando o peru e o menino, temos as árvores: as duas que quase tocam as personagens estão derrubadas, elas são cúmplices e vítimas dos maus-tratos humanos. Na cena posta, o menino assistiu uma lâmina espessa de um trator derrubar uma árvore, “O Menino fez ascas (...) Ele tremia. A árvore que morrera tanto” (Rosa, 2005, p. 53), um contato doloroso com a morte. As árvores na ilustração podem significar que a própria floresta é um espaço de fascínio pela beleza da existência, mas é um local de muito sofrimento e perigos. É nos lugares de densidade natural que o Menino pensa que pode sair dali: “índios, onça, leão, caçadores” (Rosa, 2005, p. 50). Mas é diante desse “montão demais” mata/ mundo, que o Menino tem a volta da alegria diante da beleza da vida/via; é nela que ele vê o vaga-lume, uma luz verde da esperança, que de alguma forma reparam a deficiências das atitudes dos seres humanos. Uma possibilidade de interpretação da luz verde do vaga-lume será tratada posteriormente no conto à luz do símbolo alquímico que está na margem direita da sequência de imagens. Vale salientar, na figura 1, que a partir do centro (peru e Menino), existe uma simetria, um jogo de espelho em relação às árvores: são quatro de cada lado, e nas margens símbolos com significados ocultistas que de certa forma também se espelham. A saber, a correspondência especular:

Figura 4. Montagem da ilustração no índice do conto “As Margens da Alegria”.



Fonte: Rosa (1967) (1.^a orelha do livro).

Nota. Ilustração de Luís Jardim. Montagem da ilustração enfatizando inicialmente o núcleo da sequência de imagens; abaixo o espelhamento preciso das árvores e dos dois símbolos enigmáticos, refletindo-se pelo significado e não apenas pelo significante.



“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 imagem do símbolo do infinito é também chamada de lemniscata ou banda de moebius e compõe o início da sequência de

imagens. Ela se repete muitas de vezes no livro (sete vezes na capa e vinte e uma vezes no índice). A lemniscata é um símbolo grego para o infinito, sendo o conto todo ele uma busca de transcendência: “O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma” (Rosa, 2005, p. 53). O espaço que o Menino conheceu 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 (Morais, 2019, p. 118). A lemniscata é a metáfora da própria *via* em si, uma modalidade da “travessia humana” (Nunes, 1983, p. 84). A viagem-infinita do Menino (e de todo indivíduo) se inicia no primeiro conto *As margens da alegria* e é retomada no último *Os cimos*, e a lemniscata está exatamente nestes dois pontos, isto é, no início do primeiro e no fim do último conto:

Figura 5. Índice do conto “Os Cimos”.



Fonte: Rosa (1967) (1.ª orelha do livro).

Nota. Seta apontando a banda de moebius inserida pela autora.

E o final do livro tem os seguintes dizeres:

Só aquilo. Só tudo.

— "Chegamos, afinal!" — o tio falou.

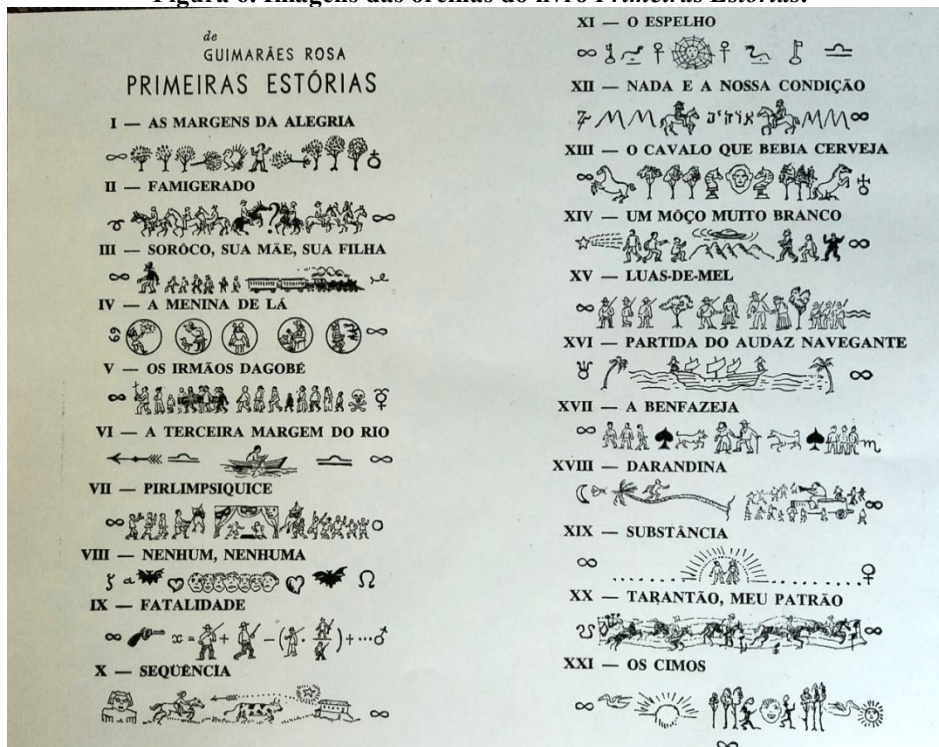
— "Ah, não. Ainda não..." — respondeu o menino.

Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida (Rosa, 2005, p. 209, grifos nossos).

Antes de adentrarmos aos mistérios da análise do último símbolo da sequência de imagens de Luís Jardim, gostaríamos de citar uma frase do conto que está indiretamente ligada à ilustração: “Seu pensamentozinho estava ainda na fase *hieroglífica*.” (Rosa, 2005, p. 53, grifo nosso). Já é sabido que as imagens do índice do livro possuem semelhanças com os hieróglifos, que são os caracteres sagrados da antiga linguagem egípcia (Blavatsky, s.d., p. 227) que podem ser lidos de diversas formas: da esquerda para a direita, da direita para a esquerda e até na vertical (Bakos, 1996, p. 21). No caso do conto em questão, optamos por iniciar a leitura das imagens pelo centro e expandir para as margens a fim de demarcar o jogo de espelho, mas poderíamos iniciar a leitura em qualquer ponto da sequência de imagens. O índice ilustrado como um todo é, de certa forma, semelhante a um papiro egípcio que detém em si muitos segredos iniciáticos que ora tentamos, modestamente, desvendar. É interessante observar que há uma esfinge no

canto inferior à esquerda, que ilustra o conto “Sequência” e outros símbolos egípcios como os que estão desenhados para o conto “O Espelho”, por exemplo.

Figura 6. Imagens das orelhas do livro *Primeiras Estórias*.



Fonte: Rosa (1964) (orelhas).

Já é sabido que aqueles que produziam os hieróglifos eram chamados de escribas e tinham um relevante papel social, dado que a eles era atribuída uma ideia mítica do mundo. Para os antigos egípcios, o mundo foi criado pelos deuses que, por sua vez, se individualizaram e depois designaram seres e coisas. Ou seja: tudo passou a existir pelas palavras. Além disso, acreditavam que foi o deus Thoth quem ensinou os hieróglifos para os humanos (Bakos, 1996, p. 35). Assim, também percebemos que o poder conferido às palavras, tanto nas ilustrações de Luís Jardim quanto nos hieróglifos, estabelece uma aproximação com a cosmovisão e a origem divina. Rosa, Jardim e os escribas repetem o ato da criação e se manifestam como deuses. Na feitura do índice ilustrado, Rosa e Jardim, além de enfatizarem o lado luminoso das palavras, deram também importância à não-palavra, aos silêncios, ao indizível que há em uma imagem, onde o verbal cede lugar ao não-verbal: o silêncio como forma de transcendência (Morais, 2019, p. 125).

Retomemos a citação destacada: “fase *hieroglífica*”. Viviane Danese, em sua tese, nos conta um fato interessante sobre Guimarães Rosa:

É interessante destacar o posicionamento de Guimarães Rosa em entrevista ao crítico literário alemão Walter Höllerer, para um canal televisivo em Berlim, em 1962. (...) O crítico pergunta a Rosa como ele chegou a esse novo formato de estórias mais curtas, como são as de *Primeiras estórias*, ao que Rosa responde dizendo que, enquanto colunista de um

suplemento literário, lidava com limitação de espaço para escrever e que isso é extremamente estimulante para o artista. Höllerer por fim indaga se Rosa pretende continuar reduzindo o tamanho das estórias, (...). Rosa responde, com ironia, dizendo que sua escrita chegará até o *hieróglifo*.(...).(Danese, 2019, p. 21)⁸

Numa leitura superficial da frase destacada entendemos que o pensamento do Menino ainda está na fase “do desenho” infantil. Mas numa leitura mais profunda, subterrânea, acreditamos que estar numa “fase hieroglífica” é estar na fase do sagrado, do primordial.

Dando prosseguimento à leitura, chegamos na parte da pesquisa que a princípio é a mais desafiadora. Em um artigo denominado “A Linguagem Oculta de Guimarães Rosa”, Jorge Fernando dos Santos nos diz que os “iniciados em Rosa” são sempre *convidados e desafiados* a interpretar seus enigmas muitas vezes sob a luz da alquimia, pois sua obra é muito maior do que se supõe e repleta de significados labirínticos que lhe dão abertura (Santos, s.d.). Logo, consideramos o convite/desafio aceite, e vamos ao trabalho. O último símbolo presente na sequência de imagens:

Figura 7. Índice do conto “As margens da alegria”.



Fonte: Rosa (1967) (1.^a orelha do livro).

Nota. Ilustração de Luís Jardim. Seta, feita pela autora, que aponta o símbolo a ser analisado.

Primeira observação: é sabido, através da crítica, e pelo jogo de espelhamentos que os símbolos que estão nas pontas das ilustrações sempre se ligam ao símbolo do infinito, logo eles também representam a infinitude. É como se ambos refletissem o infinito, um espelho em cada ponta, e assim não há limitação para seus significados: “a projeção de imagens irradiadas pelo espelho constitui uma outra dobra dentro do próprio conto” (Danese, 2019, pp. 38–39). Dito isso, nosso ponto de partida para a interpretação da sequência de imagens partiu dos estudos de Consuelo Albergaria (1977, p. 70) para o livro *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*. No livro citado, a autora divide os contos de *Primeiras Estórias* em vertentes esotéricas. Para a autora, o conto “As Margens da Alegria”, está relacionado à alquimia. Portanto, é nos estudos alquímicos que iremos nos ater para tentarmos aproximar-nos da grandiosidade da carga simbólica que o símbolo traz e sua consonância complexa com o texto escrito.

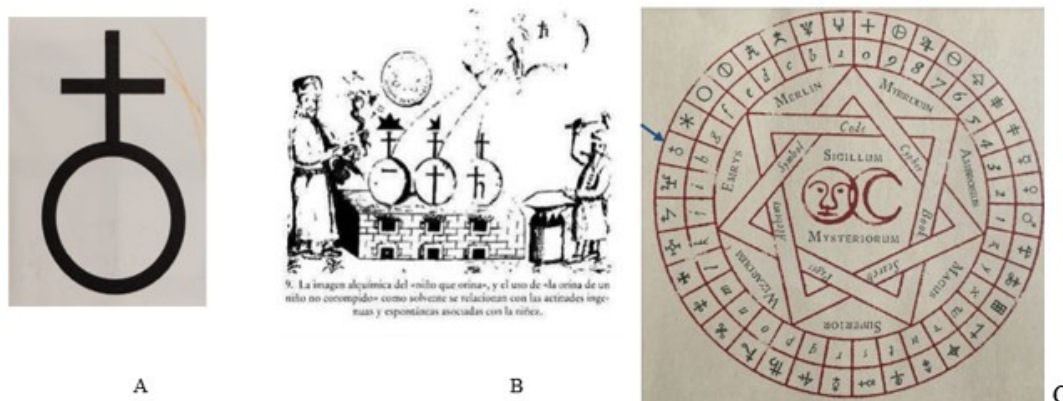
Em Umberto Eco (1990, pp. 52–55), buscamos a base para as nossas teorias a respeito da alquimia e do discurso hermético alquímico. O autor nos diz que interpretar uma obra que possui um discurso hermético alquímico é como estar diante de uma criptografia, ou seja, é enigmático, complexo, profundo, requer paciência e atenção aos

⁸A entrevista compõe o documentário “Outro Sertão”, dirigido por Adriana Jacobsen e Soraia Vilela. As imagens da entrevista estão disponíveis no *YouTube* (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndsNFE6SP68>, acessado em 21/09/2018).

detalhes, em suma, é hermético, e está diretamente ligados a experiências espirituais, místicas e fabulações simbólicas onde cada termo, palavra e imagem tem um sentido que sempre desliza para outro. O discurso alquímico possui caráter “cosmológico e iniciático” (Eco, 1990, p. 53). Em geral a grande busca dos alquimistas é atuar sobre uma matéria prima e conseguir extrair dela a Pedra Filosofal, pois esta é capaz de transformar metais em ouro. A Pedra Filosofal seria então uma “consecução iniciática do conhecimento, o momento da iluminação” (Eco, 1990, p. 55), e ela também está relacionada ao Elixir da longa-vida, sendo que esse Elixir identifica-se com a Quintessência, substância que possui em si a perfeição.

Ao investigar o símbolo do círculo com a cruz, destacado a cima, em textos que tratam de alquimia, encontramos alguns, porém citaremos três:

Figura 8. Símbolo do círculo com a cruz em textos sobre alquimia.



Fonte: A. O’Connel e Airey (2010); B. Von Franz (1980); C. Steer et al. (2005).

Nota. Imagem A foi tirada de um dicionário de símbolo; imagem B do livro que trata de alquimia ligada aos estudos de psicologia analítica; imagem C foi retirada de um livro de Magologia que apresenta imagens alquímicas, a seta mostra a imagem da antinomia.

Na Figura 8-A temos de forma clara uma replicação do desenho que Luís Jardim fez para o conto “As Margens da Alegria” (a pedido de Rosa, como já elucidamos na introdução). Este desenho surge no dicionário de símbolos e, onde a imagem foi encontrada, lê-se a legenda: “Símbolo alquímico para a antinomia” (O’Connel & Airey, 2010, p. 264). Na Figura 8-B, temos três recipientes herméticos cujo formato do vaso é o próprio símbolo da antinomia e, segundo a legenda, os três guardam a urina de um rapaz incorrupto que será usada como solvente.⁹ (Von Franz, 1980, p. 36). E a Figura 9-C é o *Sigillum Misterium*, que contém símbolos que são usados para a prática alquímica, um selo mágico ligado a tradições ocultistas e místicas. Descobrimos então, através do dicionário de símbolos (Figura 8-A), que a imagem alquímica escolhida para compor a leitura do conto é a da “antinomia” que representa, de forma geral, uma desigualdade ou conflito entre dois princípios ou elementos que são opostos. Para o processo alquímico essa etapa é muito necessária, pois leva a uma síntese superior em direção à transmutação. Essa junção

⁹ Não iremos aprofundar a análise da imagem alquímica apresentada na Figura 9-B pois esta foge ao objetivo do artigo, mas notamos que a alquimia possui dezenas de símbolos e que cada associação entre eles leva a outros significados. Logo, intuimos que estamos diante de um recipiente que une opostos e os transmuta. Mas esta é uma leitura superficial que merecia um estudo posterior.

de opostos apresenta a ideia de que uma transformação alquímica que ocorreu, pois reconhece a consubstanciação de duas forças aparentemente antagônicas para impetrar uma perfeição. Assim, torna-se importante adentrar mais profundamente nas possibilidades simbólicas do conto, pois estas nos ligam exatamente à possibilidade de olhar com mais afínco para o imaginário arquetípico antagônico que o permeia. “As Margens da Alegria” é uma estória rica em elementos que se opõem. Dentre eles podemos citar a dualidade entre a vida e a morte, a realidade e a imaginação, a solidão e a companhia, a natureza e a civilização, as “trevas” e a esperança. A narrativa também é antinômica em relação à ordem e ao caos e ao que chamaremos, numa perspectiva junguiana, de apocalipse e numinosidade, profano e transcendente. Podemos então afirmar que são várias as oposições que constituem a narrativa. Numa perspectiva macro, o conto nos fala de um progresso (a construção de Brasília) à custa de uma grande destruição da natureza. Já no sentido micro, o Menino também tem seus sentimentos antinomianos, pois ele faz uma viagem cheia de belezas e também cheia de perdas.

“O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe alma” (Rosa, 1988, p. 11). A força da oposição apresentada pelo símbolo alquímico nos mostra que ainda que haja a destruição, há um olhar de construção: na mata, como no mundo, há escuridão, “trevas” e, em oposição, temos o idílico/ maravilhoso, conseguindo, através da imagem de um vagalume reaver a alegria. Jung em *Aion* (1990), diz que o Si-mesmo¹⁰, só pode ser descrito sob a configuração de uma antinomia, pois nele há o obscuro e o luminoso, o masculino e o feminino numa real totalidade que abrange os opostos constituindo um *complexio oppositorum* (Jung, 1990, p. 423). O autor fala ainda que o Si-mesmo é um absoluto paradoxo que “representa uma união virtual de todos os opostos.” (Jung, 1990, p. 136). Para ele, o transcendental só pode ser implicado se for descrito pela forma de uma antinomia.

No desenrolar do artigo é importante pontuar que a sequência de imagens marcam também uma antinomia cara à psicologia analítica: vida-morte-vida. No centro temos a morte do peru, seguido pela morte das árvores, ampliando temos três árvores vivas e os símbolos da transcendência.

Figura 9. Ilustração enfatizando a circularidade “vida-morte-vida” no índice do conto “As Margens da Alegria”.



Fonte: Rosa (1967) (1.^a orelha do livro).

Nota. Ilustração de Luís Jardim.

Aqui, a vida e a morte ainda que “opostas” são complementares e possuem uma ligação intrínseca entre si, uma forma recíproca, um elo eterno e contínuo. De modo convergente,

¹⁰Para Jung, o "si-mesmo" é o centro unificador da personalidade, representando a totalidade e a integração do indivíduo. A resposta pode ser encontrada na obra *Memórias, Sonhos, Reflexões* (2010), escrita por Jung em colaboração com Aniela Jaffé.

ampliando o espectro, podemos então perceber que os conceitos da alquimia estão no conto como um todo, pois ela busca a transformação da matéria, seja no sentido físico ou metafísico:

“...em nenhum momento a alquimia separa as transformações da consciência do operador das transformações da matéria, se bem que nessa união misteriosa, atinja-se um ponto de equilíbrio profundo entre um mundo interior exteriorizado e um mundo exterior que se interioriza até o súbito aparecimento da iluminação.” (Jung, 1991, p. 154).

Na linguagem dos adeptos alquimistas se diz que essa transformação (iluminação) é a “Grande Obra” e ela passa por etapas. A primeira etapa, também chamada de processo iniciatório, é a que nos chama mais atenção pois é a etapa da *morte* que também pode ser denominada *cabeça de corvo*. Não seria leviano fazer uma possível analogia à “cabeça do peru” que foi encontrada atirada a um monturo: a degola do peru foi o primeiro contato do Menino com a morte, logo um “prelúdio necessário ao nascimento do iniciado ao mundo sagrado” (Hutin, 2010, p. 155). É interessante observar que, quando a cabeça do animal foi encontrada, o Menino sentiu dor, mas também um certo “entusiasmo”. É válido observar que a palavra “entusiasmo”, na sua etimologia, tem origem no grego antigo e é a junção de “en” (em) e “theos” (deus), ou seja, estar em um estado de *entusiasmo* é participar da experiência do sagrado e do divino. Assim, entendemos que a morte retratada no livro é um importante processo iniciático do Menino, tal qual prega a alquimia. Compreendemos também que de todas as antinomias apresentadas a mais representativa é a da relação vida e morte e, quanto a isso, há um tratado árabe alquímico denominado *Turba dos Filósofos* que diz:

“E sabe que o fim nada mais é do que o princípio, e que a morte é a causa da vida e o começo do fim. Vede negro, vede branco, vede vermelho e basta. Pois essa morte é vida eterna depois da morte, gloriosa e perfeita” (Alleau, citado em Hutin, 2010, p. 156).

Em suma, o símbolo da antinomia alquímica presente na ilustração é mais um enigma rosiano. Através das leituras que fizemos sobre alquimia, afirmamos que a “Grande Obra” é a capacidade do ser humano, representada no Menino, ir além das oposições, dos paradoxos, e que o verdadeiro segredo da alquimia é a iluminação. Sendo assim, achamos prudente tomar mais duas ideias que correspondem à alquimia que podem ser observadas no texto rosiano, sendo que ambas estão presentes na última parte do conto.

Para a alquimia, de acordo com Arthur E. Waite (2007), um dos símbolos importantes é a cor verde. Numa associação presente na quinta parte do conto temos o uso da cor verde na luz do vaga-lume: “Voava, porém, a *luzinha verde*, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume.” (Waite, 2007, p. 53, grifo nosso). A cor verde, associada à alquimia, representa uma etapa de transformação e renovação, pois nesta fase as substâncias alquímicas passam pela maturação e desenvolvimento. Interessa-nos pensar que neste momento do conto o Menino, após ver o inseto verde, passa por uma espécie de epifania, como a possibilidade da volta da “alegria”. Logo após esta passagem, o

narrador termina dizendo: “Era, outra vez em quando, a Alegria” (Waite, 2007, p. 53). É como se a estória pudesse ser recontada a partir deste fato numinoso,¹¹ dando um novo rumo na jornada do Menino.

A última associação da alquimia com o conto que elegemos é o fato de ele ser dividido em *cinco* partes, como já mencionamos no início. Tal divisão nos aponta diretamente à ideia da quinta essência, ou quintessência, tão falada pelos alquimistas. Ela representa, exatamente, o quinto elemento chamado de *éter*, ou *princípio da vida*, sendo os outros ar, terra, fogo, água. A quintessência é o elemento transcendente dos quatro outros pois é responsável por sustentar e conectar todos os elementos. Os alquimistas tentavam compreender e manipular a quintessência para chegar à transmutação dos metais, bem como à obtenção da pedra filosofal, que simboliza a perfeição e a imortalidade (Von Franz, 1980). Observamos que o conto como um todo está intimamente ligado à dualidade da essência humana. No entanto, identificar a relação das cinco partes com a quintessência pode ampliar os indicativos observados inicialmente, por isso desejamos evitar a simplicidade de delimitar e cartografar a estrutura seguindo uma lógica linear. Certamente um enigma rosiano. Por isso, “tudo é e não é”.

O que temos certeza em relação ao conto e sua ilustração é de que o Menino fez uma viagem a um mundo desafiador e doloroso. Ele é o herói da travessia, tanto de forma física quanto metafísica, do mundo que se apresentou. Aqui se torna clara a associação desta criança com um alquimista que manipula a quintessência. Para Vogler (2015), é o momento onde o herói, em sua jornada, retorna com seu elixir, com seu tesouro. Este tesouro é personificado na luz verde do vaga-lume que pisca/oscila como se mostrasse: vida-morte-vida, uma antinomia que faz a alegria sair das margens e nos aponta para a Lemniscata ∞ denotando o conceito de infinitude. O Menino, em sua travessia, no final, encontra significado e completude, ainda que circundado pela presença da morte.

Tudo no conto é associado à transformação, redenção e procura da essência da vida, elementos também presentes na alquimia. O Menino é um arquétipo do pequeno mago alquimista que encontra a quintessência, sendo este o elemento último e transcendental, fazendo que sua existência tenha significado.

3. Considerações finais

Guimarães Rosa e Luís Jardim, por meio da prosa poética do conto em questão, tecem uma estória verbo-visual que ecoa os princípios alquímicos principais, enfatizando a importância da travessia interna para alcançar a iluminação. É preciso estarmos muito vigilantes para embarcarmos na “viagem inventada no feliz” (Rosa, 2005, p. 49) e também aquelas viagens que interpenetram as trevas. As presenças do animal, das árvores, do símbolo alquímico da antinomia e a lemniscata são como uma fumaça saindo de um recipiente hermético e rodando como um espiral, em cinco movimentos, onde vidas e mortes, começos e fins se descobrem para encontrar a pedra filosofal.

¹¹ O conceito de numinoso, para Carl Gustav Jung, refere-se à experiência do divino, algo transcendente ao racional, e tem um efeito muito positivo na psique humana. Esta vivência, para o autor, é parte fundamental na jornada da individuação (Jung, 2008, p. 24).

Logo, para finalizar o que não tem fim, dizemos que ao analisarmos as ilustrações em conjunto com o texto escrito “As Margens da Alegria”, percebemos que cada parte do conto abrange uma ampla gama de significados, e tornamo-nos conscientes da existência de diversos “segredos” (no sentido alquímico) que deixamos para trás. Acreditamos que poderíamos dedicar-nos ainda mais à relação com a alquimia, mas procuramos seguir um caminho levado pelo pequeno alquimista arquetípico que povoa nosso imaginário coletivo, passando pelo caminho das “pedras que guardamos dentro” e, assim, ampliarmos as possibilidades interpretativas do texto verbo-visual.

Financiamento: Esta pesquisa foi financiada pelo Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ), edital PROPPG 10/2022 – Governo do Estado de Minas Gerais, UEMG. Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Processo SEI 2350.01.0015199/2022-45.

Referências

- Albergaria, C. (1977). *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Tempo Brasileiro.
- Bakos, M. (1996). *O que são hieróglifos*. Brasiliense.
- Blavatsky, H. (s.d.). *Glossário teosófico*. Ground.
- Camargo, L. (1995). *Ilustração do livro infantil*. Lê.
- Castro, D. A. de. (1993). *Primeiras estórias: Roteiro de leitura*. Ática.
- Danese, V. M. V. (2019). *Espelho, espelho meu... Estudo da forma em Primeiras estórias, de João Guimarães Rosa* [Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais]. <https://doi.org/10.17632/x2f2h75t4x.1>
- Drumond, J. N. (2008). *As dobras do sertão: Palavra e imagem*. Annablume.
- Eco, U. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Bompiani. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Eco, U. (1995). *Os limites da interpretação*. Ed. Perspectiva. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.005>
- Hutin, S. (2010). *História geral da alquimia*. Pensamento.
- Jung, C. G. (1991). *Psicologia e alquimia* (M. Rodrigues, Trad.). Vozes. <https://doi.org/10.1037/10843-000>
- Jung, C. G. (2002). *O homem e seus símbolos* (M. Rodrigues, Trad.). Nova Fronteira. <https://doi.org/10.1037/10843-002>
- Jung, C. G. (2010). *Memórias, sonhos e reflexões* (Compilação e prefácio de A. Jaffé). Nova Fronteira. <https://doi.org/10.1037/10843-003>
- Jung, C. G. (2013). *AION: Estudos sobre o simbolismo do self* (M. Rodrigues, Trad.). Vozes. <https://doi.org/10.1037/10843-004>
- Manguel, A. (2001). *Lendo imagens*. Companhia das Letras.
- Marinho, M. (2001). *GrndSrt – Vertigens de um enigma*. Letra Livre.
- Morais, A. F. de. (2019). *No jardim de rosa, o serpentear de imagens e palavras: Estudo para o livro Primeiras estórias*. Adelante.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2011). *Livro ilustrado: Palavras e imagens*. Cosac Naify.
- Nogueira, E. (2006). *Daibert, tradutor de Rosa: Outras veredas do grande sertão*. C/Arte.
- Nunes, B. (1983). O amor na obra de Guimarães Rosa. In E. F. Coutinho (Ed.), *Guimarães Rosa: Coletânea* (pp. 157–169). Civilização Brasileira.
- O'Connel, M., & Airey, R. (2010). *O grande livro dos signos & símbolos* (Vol. 2). Editora Escala.
- Pereira, J. M. (2008). *José Olympio: O editor e sua casa*. Sextante.
- Rosa, J. G. (1964). *Primeiras estórias*. Livraria José Olympio.
- Rosa, J. G. (1967). *Primeiras estórias*. Livraria José Olympio.
- Rosa, J. G. (2005). *Primeiras estórias*. Nova Fronteira.
- Rosa, V. G. (1983). *Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai*. Nova Fronteira.

- Santos, J. F. dos. (s.d.). A linguagem oculta de Guimarães Rosa. *Revista txt*, 5. <http://www.lettras.ufmg.br/atelaotexto/revistatxt5/jorgefernandoartigo.html>
- Steer, D. A., Gilbert, A. Y., Howe, J., Tomic, T., & Ward, H. (2005). *Magologia: O livro dos segredos do Mago Merlin* (I. M. Lando, Trad.). Brinque-Book.
- Tápia, M., & Nóbrega, T. (2015). *Haroldo de Campos – Transcrição*. Perspectiva.
- Von Franz, M. L. (1980). *Alquimia – Introdução ao simbolismo e à psicologia*. Editora Cultrix.
- Vogler, C. (2015). *A jornada do escritor: Estrutura mítica para escritores* (3.^a ed., P. Rissatti, Trad.). Aleph.
- Waite, A. E. (2007). *Museu hermético restaurado e ampliado*. Madras.

[recebido em 18 de janeiro de 2024 e aceite para publicação em 07 de setembro de 2024]