v. 36, n. 3, p. 315–328, 2026
ISSN: 2317-2096 · DOI: 10.35699/2317-2096.2026.63689
Submetido em: 31/12/2025 · Aprovado em: 20/03/2026

ALETRIA
revista de estudos de literatura

A poética dos vaga-lumes: encantamento, desencantamento e reencantamento em "As margens da alegria", de Guimarães Rosa

The Poetics of Fireflies: Enchantment, Disenchantment, and Re-enchantment in "As margens da alegria" by Guimarães Rosa

Marcio Cappelli Alo Lopes
Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) | Campinas | SP | BR
marcio.lopes@puc-campinas.edu.br
https://orcid.org/0000-0002-1601-5771

Maria Luísa Magnani
Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) | Campinas | SP | BR
mluisamagnani@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-2256-3025

Resumo: A partir da dialética do encantamento e do desencantamento do mundo, o presente artigo aborda de que forma ela possibilita seguir os vestígios em direção ao reencantamento que encontra na arte a sua promessa. A esta forma estamos chamando poética dos vaga-lumes. Para esboçar isso, acompanharemos a travessia do personagem protagonista de Rosa no conto "As margens da alegria", que, ao fazer a travessia da relação encantamento/desencantamento, redescobre o brilho sutil e singelo da alegria, encontrada no modo de fazer-se estória. Diante do sofrimento pelas ruínas do primeiro encantamento, o Menino descortina um novo olhar para o mundo no brilho frágil anunciado quando todas as luzes se apagam e o sentido esvanece: eis a poética dos vaga-lumes.

Palavras-chave: poética dos vaga-lumes; reencantamento; "As margens da alegria"; Guimarães Rosa.

Abstract: Drawing on the dialectic of the enchantment and disenchantment of the world, this article examines how it enables the tracing of paths toward reenchantment, whose promise is found in art. We call this approach the poetics of fireflies. To develop this perspective, the article follows the journey of the protagonist in Guimarães Rosa's short story "As margens da alegria". Through the passage between enchantment and disenchantment, the boy rediscovers the subtle and simple glow of joy, found in the very act of storytelling. Confronted with the suffering brought about by the

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

ruins of an initial enchantment, he unveils a renewed way of seeing the world in the fragile light that emerges when all other lights go out and meaning fades: this is the poetics of fireflies.

Keywords: poetics of fireflies; re-enchantment; "As margens da alegria"; Guimarães Rosa.

Só há um erro: não se alimentar de luz.

(Simone Weil)

Introdução

O brilho é um motivo recorrente no que podemos chamar de poéticas do "encantamento". De muitos e distintos modos, mitos (orais e textuais), ícones, esculturas e ritos de diferentes tradições religiosas estão coalhados de "figuras do brilho". A sabedoria pré-moderna, em que pese a precariedade desse termo, seja na dicção platônica vertendo a imagem do sol em sumo bem, seja na apropriação cristã das emanações diáfanas de luz do Uno neoplatônico, como na *Hierarquia celeste* do pseudo-Dioniso, via um elo entre o brilho e o que de modo lato podemos nomear de sagrado.

No entanto, pelo menos desde o século XVIII, particularmente em alguns rincões urbanizados da Europa, esse vínculo foi esgarçado. No processo de autonomização do pensamento em relação à religião, o brilho também foi requerido como atributo da razão, como podemos perceber nas versões do projeto iluminista. Não à toa, num momento ulterior (XIX), Dostoiévski enxergou no "brilhante" Palácio de Cristal londrino a metáfora das pretensões modernas. Depois, mais próximo a nós, Saramago, no seu *Ensaio*, deu-nos a ver a "cegueira branca" em que estamos metidos. Aos poucos, sobretudo no âmbito das sociedades industrializadas, esse brilho da razão também traduziu-se em fulguração maquinal, bélica inclusive, e, diga-se de passagem, a serviço dos projetos totalitários, até chegar a nós nas suas variantes engendradas pelo neoliberalismo, inicialmente analógicas, como nas primeiras Tvs, e, agora, digitais nos celulares com os "requintes" da IA.

Já em 1975, num texto publicado no *Corriere della Sera*, "O vazio do poder na Itália", e posteriormente coligido nos *Escritos corsários* sob o título "O artigo dos vaga-lumes" (2020), Pier Paolo Pasolini chamava a atenção de seus coetâneos para o desaparecimento dos pirilampos como sintoma do fascismo que insistia em sobreviver, agora sob a nova forma de progresso técnico desenfreado, naturalizado no cotidiano consumista moderno-burguês que soterrava outros modos de vida. O artista denunciou o que parte da classe intelectual de seu país não foi capaz de ver: a saber, que o surto de ênfase na inovação de ordem tecnológica, ou, para utilizar a imagem anterior, o brilho excessivo da razão maquinal, não só ofuscou os vaga-lumes, como os extinguiu. Mais: a supressão dos pirilampos era, para ele, uma imagem poético-literária da desumanização, de certa maneira, ligada, de um lado, a um afastamento do sagrado mais selvagem (ou à sua burocratização e instrumentalização pelo poder), e, de

outro, a um desenraizamento dos sujeitos da terra. Sem vaga-lumes não há humanidade possível. O artigo de Pasolini é encerrado com uma provocação contundente: "quanto mim", afirma o cineasta, "daria a Montedison [um complexo industrial e financeiro] inteira em troca de um único vaga-lume" (Pasolini, 2020, p. 167).

Poderíamos dizer que o processo de migração do brilho é também sintoma do desencantamento debelado pelo logos racional, sobretudo no âmbito da *Aufklärung*, como mostraram Adorno e Horkheimer na sua *Dialética do esclarecimento* (1985). Em nome de uma razão que se concebe a si mesma como caminho de saída de uma menoridade e reivindica o poder de decidir o que é melhor, reprime-se a mundividência encantada, isto é, a natureza em seu aspecto sagrado, para investir numa dimensão do espírito, por sua vez transformada em uma instância desenraizada que, ao fim e ao cabo, justifica, em nome da civilização, uma série de violências contra aquilo que considera bárbaro e selvagem.

O que diria Pasolini hoje, quando as máquinas (celulares, tablets), agora ao alcance da mão 24h, acentuam, como nos recorda Christoph Türcke (apoiado em Walter Benjamin) (Türcke, 2015), o "choque" promovido pelo brilho como recurso da técnica no mundo do capitalismo neoliberal? As palavras do diretor italiano ganham mais força "profética" num tempo em que o colorido das imagens digitais coloniza nossa sensibilidade.

Dia a dia, a sucessão de estímulos que atraem nossos olhos para "pontos" luminosos diferentes em um curto espaço de tempo, com a sofisticação algorítmica, vem mudando nosso regime de concentração e, portanto, nossa relação com o mundo. As imagens digitais, dotadas de muito, muito brilho, se sucedem numa cadeia infinita e nos golpeiam incessantemente, gerando aquilo que Türcke nomeia de "distração concentrada" (Türcke, 2015). Vivemos numa constante ressaca. Não é raro, depois de passarmos horas diante de uma tela, narcotizados e exaustos, não sabermos exatamente o que vimos. Os algoritmos deixam toda a operação sutil. O efeito é tal que, capturados pelo brilho colorido, queremos mais. O poder das imagens brilhantes nas últimas décadas modificou até a diagramação textual. A introdução de figuras no meio da escrita pressupõe "que ninguém tem mais concentração e resistência suficientes para ler um texto da primeira à última página, linha por linha" (Türcke, 2015).

Ou seja, a profusão do brilho vindo do maquinário digital deteriora a nossa capacidade de "ver" o mundo e de nos "situarmos" nele, algo que só realizamos por meio da faculdade basilar da atenção, por sua vez adquirida ao longo de milhares e milhares de anos no processo evolutivo.

Georges Didi-Huberman, num ensaio de 2009, procurou reagir ao vaticínio de Pasolini seguindo os rastros fosforescentes mesmos de sua filmografia para afirmar a *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Didi-Huberman não nega que há, sim, motivos para nutrirmos certo pessimismo em relação ao futuro. Entretanto, "é tão mais necessário (...) se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes" (Didi-Huberman, 2025, p. 49). Ou seja, cabe a nós, a contrapelo, perseguir os seus vestígios, especialmente na arte. Seria necessário, portanto, converter nossa sensibilidade num modo específico de atenção.

Türcke, curiosamente, propõe uma disciplina laica de rituais nas escolas, com encenações teatrais, leituras coletivas, em que os alunos exercitem a repetição, a concentração, a retenção, a atenção. É urgente voltarmos a nos demorar nas coisas. A arte, contígua da religião – basta ver as pinturas de Lascaux, Altamira e Chauvet – ocuparia, se soubermos olhar para ela, um papel central na invenção de outros modos de vida. O que propôs Didi-Huberman, depois Türcke e tantos outros artistas, resguardadas todas as diferenças entre eles, é aquilo

que o poeta José Tolentino Mendonça enfatizou numa entrevista recente: a necessidade de nos relançarmos ao espanto, ao maravilhamento proveniente de uma concentração lenta, sobretudo nas artes. Nas suas palavras: "o contrário da vertigem é a consciência, e não há processos de consciência sem uma ralentização da vida, de espaço e escuta ao encontro as grandes perguntas" que, na poesia como lugar do pensamento acerca de quem somos, "estão mais acesas, mais encardidas de luz" (Mendonça *apud* Cappelli, 2024, p. 6).

Não sei se recuperaremos, com isso, as grandes esperanças; certamente não aquelas totalizantes, escritas em letras garrafais. Talvez nem seja mesmo o caso. Adorno, na sua *Minima moralia* (2008), já nos advertia do inconveniente que os discursos sem fraturas podem gerar. O conhecimento necessário frente ao desespero, para ele, seria aquele capaz de criar perspectivas em que o mundo se revele fissurado sob uma luz messiânica.

Assumindo sua cota de precariedade, a arte abre o espaço noturno em que o brilho pirilampo se faz notar, como também indicou Manoel de Barros (2013, p. 242):

> Escrever nem uma coisa
> Nem outra -
> A fim de dizer todas -
> Ou, pelo menos, nenhumas.
>
> Assim,
> Ao poeta faz bem
> Desexplicar -
>
> Tanto quanto escurecer acende os vaga-lumes.

O mesmo que ouvimos na voz rouca de Leonard Cohen (1992): "há uma falha em tudo/ é assim que a luz entra" (tradução nossa).

A poética do vaga-lume seria não uma conformação entre o horizonte hiperurânico metafísico pré-definido e os passos para se chegar a ele, mas, antes, o testemunho de um incumprimento, um tatear, perseguindo os rastros dos pequenos brilhos, tal qual nos versos de Carlos Drummond de Andrade em "Nosso Tempo" (1988, p. 26):

> A escuridão estende-se mas não elimina
> o sucedâneo da estrela nas mãos.
> Certas partes de nós como brilham! São unhas,
> anéis, pérolas, cigarros, lanternas,
> são partes mais íntimas,
> a pulsação, o ofego,
> e o ar da noite é o estritamente necessário
> para continuar, e continuamos.

Afinal, o que é esplêndido é frágil, nos lembrou Armando Freitas Filho em *Números anônimos* (1994), com perdão da paráfrase aqui: o brilho vive no vidro. Diferente do brilho ofuscante das telas e das explosões, a vocação dos vaga-lumes é emanar uma luz miniatural, delicada, periférica. É preciso treinar a visão se quisermos vê-la.

Ver de novo os vaga-lumes, eis a tarefa. De que modo? O menino do conto "As margens da alegria", de Guimarães Rosa, poderá nos guiar.

Encantamento, desencantamento e reencantamento

No âmbito da vasta fortuna crítica de Guimarães Rosa, muitos estudos dirigem-se ao único romance do autor, *Grande sertão: veredas*. A ostensiva exploração do romance deixou, de certo modo, um espaço para pesquisa em outras publicações de sua autoria.

Em *Primeiras estórias*, livro de contos publicado em 1962, *A terceira margem do rio* talvez seja o mais emblemático e mais destacado pela crítica rosiana. Para nós ele servirá como plano de fundo para a noção de travessia, da qual trataremos mais à frente oportunamente. Assim, vamos voltar nosso olhar ao conto aqui selecionado para fazermos uma breve incursão no estado da arte no que compete a este artigo.

No caso de "As margens da alegria", a estória é centrada no Menino e as descobertas que sua viagem suscita. Há aqui algo que já foi explorado nos demais contos que compõem *Primeiras estórias*, a saber, o fato de que alguns personagens principais são crianças. Dessa forma, uma parcela dos estudos se propõe a articular a linguagem infantil como criadora de mundo. De certo modo, esses estudos auxiliam na exploração da linguagem infantil como análoga à forma artística de relação com o mundo, enfatizando a distância da percepção da infância que desafia o domínio do adulto.

Além dos estudos relacionados à linguagem do conto, outra temática comum que perpassa certos estudos trabalha sobre o desenvolvimento da esperança em meio a vulnerabilidade que a vida apresenta. Ainda que estas pesquisas se desenvolvam tangenciando a dinâmica encantamento x desencantamento, focam na presença do instante como revelador de uma epifania que interpela a visão do mundo moderno. A perspectiva do reencantamento, como este artigo se propõe a vislumbrar, pelo menos não nesses termos, ainda não foi incorporada de maneira significativa aos estudos acerca de Rosa.

"As margens da alegria" abre a coletânea *Primeiras estórias* como uma espécie de aceno a uma poética do reencantamento prefigurada no vaga-lume. Rosa inicia o conto afirmando: "Esta é a estória" (Rosa, 2001, p. 49). A opção é significativa. Sua explicação do termo no primeiro prefácio de *Tutameia* (*Terceiras estórias*), intitulado *Aletria e hermenêutica*, nos auxilia: "A ESTÓRIA NÃO QUER SER HISTÓRIA" (Rosa, 2017, p. 25). O autor parece, desde o início, querer sublinhar o valor de sua criação ficcional, opondo-a à narrativa, por assim dizer, lógica e factual.

No início do conto somos apresentados aos personagens centrais, o Menino, seus pais e tios. É interessante notar que nenhum possui nome próprio, o que traz algo de genérico para a vida dos personagens, sem uma identidade própria, como também pode abrir a possibilidade de o leitor se identificar com algum deles.

Nas primeiras linhas lemos também: "Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho" (Rosa, 2001, p. 49). No princípio, o menino está numa viagem, saindo de um lugar conhecido. Essa nova experiência cria uma expectativa e o desperta para o novo.

Segundo Jacques Rancière (2021, p. 8), leitor arguto dos textos rosianos, a ficção não é a invenção de outros mundos possíveis, mas é parte do modo de fazer mundos. Em Guimarães Rosa, aos poucos, a ficção toca, para usar a própria expressão do escritor mineiro, a margem do real, criando um entrelugar, uma fronteira com a realidade, ou, um intervalo, como no caso do conto, no qual o "vôo (que) ia ser pouco mais de duas horas" (Rosa, 2001, p. 49) prepara o menino e o leitor para uma outra viagem. Das margens da vida, portanto, Rosa faz avançar a

estória, abrindo a vida desde a ficção: "A vida podia às vezes raiar numa verdade extraordinária" (Rosa, 2021, p. 49).

Se no início o Menino e a família "saíam ainda com o escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos" (Rosa, 2001, p. 49), com o despontar da viagem, há tão "(...) logo novo senso de esperança: ao não-sabido, ao mais. Assim um crescer e desconter-se – certo como o ato de respirar – o de fugir para o espaço em branco. O Menino" (Rosa, 2001, p. 49). A verdade irá raiar justamente neste espaço em branco ainda não preenchido pela história; mas onde não há história, a estória se faz. E o Menino segue em direção ao desconhecido.

Embora a viagem seja dada também neste indeterminado, o destino é apontado como o lugar onde se erguia a "grande cidade". Ao contextualizarmos com o período histórico é possível intuir que se trata da cidade de Brasília, conhecida pelo planejamento urbano completo. Assim, teríamos o primeiro ponto situado do cenário em construção, cuja figura reivindica o desenvolvimento urbano entusiástico.

Ainda durante o voo, o Menino descobria novas paisagens, pastos e cidades sob outra perspectiva: "seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo" (Rosa, 2001, p. 50). O lugar da janelinha em relação aos demais coloca o Menino numa posição especial diante do mundo. É como se dali olhasse o mundo que o aguardava, e descobrisse suas verdades num encantamento latente que o põe num estado de sintonia com o todo, outro estado mental. De modo que "o Menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente" (Rosa, 2001, p. 50).

Da pista de pouso, não longe da casa dos Tios, o Menino notava o movimento da grande cidade. "Enquanto mal vacilava a manhã. A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares" (Rosa, 2001, p. 50). A construção da cidade se dá nessa região fronteiriça na beira entre a natureza e a civilização. A descrição do amanhecer é quebrada cedendo lugar à fundação da cidade. Com esta pausa, Rosa provoca uma descontinuidade na composição da cena, gerando um choque entre a fragilidade da manhã, que principiava em anunciar o nascer do dia, *versus* a rigidez da alvenaria para erguer a cidade.

Também a cidade é caraterizada pelo movimento monótono impresso na construção. Nesta "mágica motononia", todas as possibilidades criativas, inclusive as que a palavra magia poderia suscitar, parecem suspensas pela monotonia. Todo o movimento para a construção da cidade é indolente para o menino. Poderíamos dizer que se trata de um movimento monótono que exprime a automação da construção da cidade. Ou seja, apesar de todo o trabalho empregado, do vai-e-vem de caminhões, guinchos e andaimes levantados, nenhuma dessas ações expressa um encantamento vivaz para o Menino.

Posteriormente, ao chegar à casa dos Tios, a criança encontra, ao redor dos muros, a grande cidade que se levantava em oposição ao quintal à beira da clareira da natureza: "o Menino via, deslumbrava. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para os seus olhos pronunciava" (Rosa, 2001, p. 51). Se a cidade era prosaica, a clareira das árvores abria seu coração, inspirando-lhe a criatividade, por assim dizer, uma relação poética com a realidade a partir do novo horizonte a ser explorado. A criança cria, então, possibilidades de estórias de coisas que poderiam sair do esconderijo das árvores: animais, sons, caçadores. Movido pela curiosidade diante do novo, o Menino extrapola a vida.

O espanto encontra seu ápice no encontro com o peru. Ao se deparar com o peru no quintal da casa, o Menino é tomado pelo maravilhamento diante da ave que parece deleitar-se nos olhos da criança:

> Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o raspar das asas no chão – brusco, rijo, - se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro, de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e--preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo. O Menino riu, com todo o coração (Rosa, 2001, p. 51)

De coração aberto, o Menino acolhe as maravilhas daquele instante. A descrição do peru transborda em beleza. Também o Menino, tomado pela contemplação, é tomado por uma felicidade, uma genuína alegria advinda de horinhas de descuido (Rosa, 2001). Na cena, ele ri com o coração, admirado pela beleza que a ave inspirava. No entanto, a contemplação é interrompida pelos Tios chamando-o para um passeio: "Mas só bis-viu" (Rosa, 2001, p. 51). Aqui há um contraste entre a lentidão musical provocada pela escolha das palavras que dão à prosa um ritmo poético e a fugacidade do instante, profundo e ao mesmo tempo rápido, que passa de relance como sugerido pela expressão de Rosa. A cena é descrita pausadamente, detalhando os pormenores das cores e do movimento do peru, apesar de se dar no intervalo de uma mirada. O neologismo "bis-viu" soa à rapidez do momento: esse instante da epifania suficiente para o Menino captar a imagem do peru que se apresentava. A oralidade tão característica de Rosa é fator importante que nos auxilia na compreensão do texto, aproximando o leitor, senão também inserindo-o, na ambientação da obra.

De passeio, no *Jeep*, "O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa" (Rosa, 2001, p. 51), como se desejasse guardá-las da efemeridade. As novas paisagens pareciam-lhe encantadas, desde o verde dos campos "à aparição angélica dos papagaios" (Rosa, 2001, p. +52). Tudo que antes se fazia desconhecido e estranho era agora ao seu tempo descoberto. Ao repetir o nome de cada coisa, o Menino buscava preservá-las na sua memória. A sensibilidade da criança a faz guardiã das belezas do mundo. Se no passeio de carro as paisagens passavam uma atrás da outra, a criança demorava-se em cada detalhe.

Ao retornar para a casa dos tios após o passeio, o Menino almeja rever o peru, contemplar novamente sua beleza e escutar seu "grugulejo". Os Tios recebem convidados para um jantar: os engenheiros da grande cidade. Sem escutar o som conhecido da ave, o Menino apressa-se na refeição, na ânsia por encontrá-lo novamente no quintal, mas o que ele nota o deixa devastado:

> Não o viu, imediatamente. A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. – "*Ué, se matou. Amanhã não é dia-de-anos do doutor?*" Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam (Rosa, 2001, p. 52).

Pela primeira vez, o Menino é apresentado ao sofrimento. O peru abatido desfaz a beleza (ou o encantamento) que perdurava na criança. A natureza é finita, as coisas nascem e fenecem, mas, desta vez, pela violência humana. A mata que antes guardava um mistério, agora é vista como "feia", como uma espécie de natureza morta corroborando com a tragédia. Com isso, o Menino dá os primeiros passos no desencantamento: a morte apresenta-se como

uma realidade incontornável, capaz de roubar a beleza das coisas. Aqui, vale ressaltar que não se trata de defender ingenuamente um encantamento contra o desencantamento. Mas de examinar, na arte, a difícil dialética entre encantamento e desencantamento. Se o desencantamento surge, num determinado momento, como parte do processo histórico engendrado pelo próprio encantamento, o antídoto não é senão sem o seu quinhão de encanto. A razão, em sua versão instrumentalizada e revertida em técnica, não deixa de operar por meio do encanto. A técnica, mesmo no conto de Rosa, exerce seu fascínio mágico.

Ainda nesse trecho é emblemático notar como Rosa articula a morte da natureza e a urbanização, uma vez que o peru abatido é servido justamente aos engenheiros responsáveis pela construção da cidade. A espontaneidade da criança dá lugar à apatia, a natureza aos muros de concreto, a admiração à exploração dos recursos, e a paciência à pressa. Tais características também retratam o homem moderno, cujos valores utilitários e econômicos regem a sociedade.

A fragilidade da vida e a inversão de valores ferem a consciência do Menino, que agora questiona por que as coisas deveriam acontecer assim. Não haveria um tempo de verdadeira felicidade? Todas as boas memórias puramente guardadas desmancham-se na desesperança. Ainda desolado pelo luto que o acometia, não há tempo para o Menino assentar essa experiência já que tão logo estão chamando-o para ver a grande cidade num outro passeio. Assim, a realidade também se impõe à criança num ritmo frenético, onde um instante é logo substituído pelo outro, sem repouso para a compreensão.

A caminho para conhecer a grande cidade o Menino, agora em "renúncia à curiosidade, para não passear com o pensamento" (Rosa, 2001, p. 53), fecha-se em si mesmo ao invés de percorrer as paisagens com o pensamento como fizera antes. A criança também permanece quieta no carro com os Tios, pois parecia ser o único incomodado com os últimos acontecimentos enquanto todos ao redor seguiam com a rotina normalmente.

"Ia. Teria vergonha de falar do peru. Talvez não devesse, não fosse direito ter por causa dele aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano. Mas, mataram-no, também, parecia-lhe obscuramente algum erro (Rosa, 2001, p. 53)", apesar de tentar bloquear o pensamento sobre o evento passado, a lembrança do peru abatido e a perda de toda beleza que lhe manifestava permanecem na dor com o Menino. O simples existir da ave sensibiliza a criança e a morte atingem-lhe com a mesma intensidade. Ainda que com a pouca idade, o Menino parece mais consciente que os adultos ao refletir sobre a violência praticada contra o animal. Curiosamente, a visão encantada do Menino questiona o ato com criticidade associado a um ponto de vista ético oposto aos valores da modernidade urbana.

O Menino agora não se restringe à dor pelo peru abatido, mas começa a questionar as atitudes humanas que levaram a isso. Este passo inaugura o amadurecimento da criança, que, ao passar pelo desencantamento do mundo, renova o modo de pensar a partir da ruptura anterior. Nesse sentido, não é mais apenas a emoção que rege o Menino, mas, ao passar pela dor da perda, ele necessita dar um novo sentido para sair dessa angústia. Assim, uma nova perspectiva se inicia a partir do questionamento sobre a posição do ser humano no mundo.

Diferentemente dos demais personagens que mantém a passividade e até mesmo uma ignorância diante dos fatos, o Menino também era o único com uma sensibilidade refinada para saborear os deleites que a natureza apresentava. Assim, destes dois modos, o Menino já se apresenta de modo singular dos demais personagens: atento ao que acontece ao redor, envolve-se com o meio sem ser engolido pela veemente vertigem que acometia a cidade.

Seguindo com o conto, temos novas reações do Menino ao chegar à grande cidade. O que agora via novamente lhe causa agonia: a terraplanagem do chão, as poucas e vagas árvores que restaram, as águas cinzas do rio, as plantas do campo desbotadas, sem mais pássaros para colorir o horizonte. Pairava no ar o cheiro de poeira da construção, tudo calava numa "circuntristeza" (Rosa, 2001, p. 53). O neologismo criado por Rosa parece fundir as palavras "circunferência" e "tristeza", sugerindo uma tristeza que aprisiona o personagem, envolvendo-o neste estado emocional. Não é apenas uma tristeza difusa com contornos poucos claros, pelo contrário, é uma tristeza definida, circular, de forma que o Menino fica preso como se estivesse dando voltas permanentemente. É uma tristeza de tom obscuro e centrada no fundo sem vida diante do Menino.

Os neologismos tão característicos de Rosa brotam de um trabalho com a linguagem corriqueira para retirar dela seu potencial poético. Segundo Rancière (2021, p. 20), o intento de Rosa é afastar a palavra dela mesma, limpando-a para que surja como se fosse pronunciada pela primeira vez. Assim, com "circuntristeza", Rosa reinventa o estado da alma, exemplificado pela experiência do Menino.

A tristeza do Menino ganha uma profundidade ainda maior quando seus olhos pairam sobre o imenso trator de esteira a postos, pronto ao primeiro comando para seguir em frente. A derrubadora rígida, "com à frente uma lâmina espessa, feito limpa-trilhos, à espécie de machado" (Rosa, 2001, p. 53) impõem-se sobre a dura realidade da criança. Adiante do trator se encontrava uma simples árvore, sem qualquer caráter exuberante, à beira de um matagal. E o próximo passo, "queria ver?" (Rosa, 2001, p. 53). Como se soubesse o destino daquela árvore, a criança hesita em olhar, na tentativa de afastar de si o momento seguinte.

> A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: *ruh*... sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem poder apanhar com os olhos o acertamento – o inaudito choque – o pulso da pancada (Rosa, 2001, p. 54).

É interessante notar, pela oralidade da escrita de Rosa, como ele se utiliza das palavras e das pontuações para que a cena ganhe uma camada de profundidade. No início da citação, o movimento bruto da máquina é marcado pelas paradas na frase. Na primeira linha, observamos que os pontos finais interrompem a leitura, marcada então por solavancos bruscos que se assemelham ao movimento da derrubadora. Em contraste, a descrição da árvore é contínua, favorecendo uma leitura fluída e leve que se assemelha a sutileza da árvore. Assim, Guimarães Rosa trabalha com a sensibilidade do leitor por meio da oralidade de sua escrita, convidando-o a participar da narrativa.

Na cena, o Menino é abalado pelo choque do trator com a árvore. A vida perde o deslumbramento quando a criança descobre a violência lucrativa contra a natureza. A beleza inicial gratuita oferecida pela ave e pela mata satisfaz apenas ao Menino, enquanto os outros personagens admiram-se do progresso urbano. Persiste, aqui, a incômoda questão: a história caminha para o progresso? E o que se entende por progresso? O conto de Rosa parece questionar concepções que alinham antropocentrismo e o avanço técnico como domínio do humano sobre a natureza à ideia de progresso. Enquanto todos correm para ver a construção da grande cidade e o triunfo da ação do ser humano, o Menino é o único aborrecido pela situação.

Num átimo, a derrubada da árvore devasta a criança que já estava circunscrita na tristeza. A hesitação quanto ao destino da planta consuma-se fatalmente para a desventura do Menino e a vitória de outros. Com o golpe na árvore, "o Menino fez ascas. Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto" (Rosa, 2001, p. 54). Novamente a escrita de Rosa marca o passo da cena: o horror abrupto como a queda da árvore. É nítida a repulsa do Menino diante da devastação provocada, a partir da qual ele treme de medo, tão claro e espantado como o azul do céu. Há também uma continuidade das emoções da criança com a natureza: o céu espelha o interior do Menino. Do encantamento ao desencantamento para revelar o encantamento artificial do desencantamento do mundo.

Ao retornar para a casa dos Tios, o Menino é acometido por uma pesarosa nostalgia das coisas findas: a ave imperiosa, a árvore leve como a brisa: "de volta, não queria sair mais do terreirinho, lá era uma saudade abandonada, um incerto remorso. Nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica" (Rosa, 2001, p. 54). Talvez como uma tentativa de manter a memória viva das coisas antes presentes, o Menino busca refúgio justamente no lugar onde tudo começou. Apesar disso, a saudade é incontornável na ausência do agora. E de igual modo o remorso por não ter tido a chance de contemplá-lo mais uma vez, de repousar seu olhar sobre o peru demoradamente e encher-se de suas belezas é inescapável.

Na mesma citação vemos que o pensamento do Menino é caracterizado por estar na fase hieroglífica. Esta fase primordial não significa uma forma inferior às demais, como se o pensamento caminhasse numa linearidade progressista, afinal, Rosa parece estar, justamente, criticando a razão teleológica instrumental moderna. O pensamento hieroglífico, tal como o do Menino, é uma maneira mito-poética de habitar o mundo. Desde o início do conto, a escrita de Rosa trabalha com as imagens fornecidas por esta forma de pensar: o Menino com jeito de folha a cair (Rosa, 2001) exemplifica isso. A leveza da folha ao cair da árvore combina com a criança, que repousa tranquilamente livre de perturbação na quietude do momento que antecede a viagem.

Em entrevista a Fernando Camacho, o escritor afirma o resgate da infância que procura evidenciar em suas obras, como uma forma artística de pensar:

> O meu desejo de comunicar com o público era mais para mostrar o cenário da minha infância, para recuperar e preservar esse mundo sob forma artística. Era esse mundo que era importante... Uma coisa fora do comum, não é? O regresso às raízes, os germes, o embrião que nos deu ser. Há em tudo isto uma preocupação religiosa, metafísica, o moralismo, uma certa tônica afirmativa do indivíduo (Rosa, 1966, p. 44-45).

A partir deste testemunho de Rosa, é possível vislumbrar a própria arte como nostalgia da infância. A linguagem infantil não significa infantilizada, pelo contrário, sustenta-se como forma de desvendar o mundo e regressar ao sentido do ser, por estar mais próxima da origem. Após passar pela ruptura, isto é, ao desencantamento, Rosa busca recuperar, ou poderíamos dizer religar o ser humano à origem perdida. Há nisto uma preocupação metafísica com as questões fundamentais do ser, e por que não também religiosa. Afinal, é um *religare* à origem, inclusive à origem do pensar em sua forma mais pura, isento do desgaste da linguagem lógica e instrumental.

Dessa forma o Menino não está alheio ao que lhe acontece, mas capta o mundo a sua volta a partir do pensamento hieroglífico, numa espécie de sinestesia em que mistura sons,

imagens e emoções em uma nova forma de compreensão da realidade. E diante do desencantamento do mundo, a criança preserva essa forma de pensar oposta ao comportamento humano que tende ao domínio da natureza pelo pensar lógico traduzido em técnica.

Depois do jantar, a criança volta-se novamente para o quintal na casa dos Tios e é confrontada pelo não acontecido: "E – a nem espetaculosa surpresa – viu-o, suave inesperado: o peru, ali estava! Oh, não. Não era o mesmo. Menor, muito menos" (Rosa, 2001, p. 54). A ânsia em ter aquele primeiro peru de volta cancelaria os últimos eventos, mas é apenas uma confusão. Trata-se de outro peru, menos encantado que o primeiro, que pouco consolava o Menino.

É a partir do conhecimento da tristeza que o Menino inicia sua travessia de amadurecimento. "Tudo se amaciava na tristeza" (Rosa, 2001, p. 54), diz o narrador, pois a tristeza é acolhida pelo Menino como o lugar sereno onde a dor repousa e os eventos desemaranham. Prestes a dar um sentido para o sofrimento experimentado nos últimos dias, o personagem aos poucos consegue compreender a finitude da vida e o desencanto do mundo moderno. Se no início tínhamos que a vida poderia de repente raiar numa verdade extraordinária (Rosa, 2001), agora "o silêncio saía de seus guardados" (Rosa, 2001, p. 54). Ao final da narrativa, a verdade, ou, poderíamos dizer, este sentido, está prestes a irromper.

A inquietude do Menino diante dos fatos começa a tangenciar algo novo. "O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes, aumentar-lhe a alma" (Rosa, 2001, p. 54). É com este sentimento de indignação e aprendizado na dor que uma nova aurora é capaz de surgir, e sua alma dilatar no amadurecimento. Ao assentar os fatos maturando-os na tristeza, o Menino cresce expandindo sua compreensão de mundo e reafirma os princípios os quais desencadearam as suas reações diante dos últimos eventos. É no aprendizado pela dor de um mundo desencantado que o Menino se torna "grande", e sua alma adquire nova forma; uma forma mais firme e segura para fincar raízes.

Isso não significa que o modo de ser anterior do Menino fosse volátil ou superficial, mas, com a perda de certo encantamento, ele adquire outra camada mais profunda, que o faz procurar um sentido diante do vivido. Mas, ainda pouco antes da descoberta próxima, outra cena interpela o Menino: "mal dava para se ver, no escurecendo. E era a cabeça degolada do outro, atirada ao monturo" (Rosa, 2001, p. 54). Aquele peru que o encantara e lhe dava genuína admiração, estava morto, com seus restos descuidados. Como poderia a beleza inicial da ave esmorecer? E o descaso com o corpo do animal deixado à putrefação? Como um eterno apaixonado pelo belo, não valia seu intento em preservar a beleza quando tudo parece destinado ao fim. O Menino percebe também que a beleza da natureza é áspera, violenta.

A agrura do Menino ganha um tom obscuro quando ele nota o peru aproximando-se da cabeça degolada do outro, não movido por piedade do animal abatido, ou qualquer outra proximidade entre a espécie, mas pelo instinto impassível, como vemos na citação a seguir: "Mas: não. Não por simpatia companheira e sentida o peru até ali viera, certo, atraído. Movia-o um ódio. Pegava de bicar, feroz, aquela outra cabeça. O Menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo" (Rosa, 2001, p. 55).

Essa cena é a última que impacta o Menino. Agora a criança nota que a violência é intrínseca à própria natureza ao ver o peru bicando a cabeça morta do outro. A natureza não parece tão harmônica quanto ele imaginava. Apesar de todos os fatos, o Menino segue sem compreender, ou não poderia compreender tamanha crueldade de todos os lados. Assim, Guimarães Rosa rompe com uma visão caricata de natureza ingenuamente romântica de um cenário calmo, puro e intocado, para afirmar uma crítica ecológica de reposicionamento

epistemológico, tanto da postura do ser humano diante da natureza, quando desta enquanto organismo complexo e severo. Tal concepção encontra ecos atualmente na teoria denominada *dark ecology* de Timothy Morton (2016), como expoente. Não é o escopo deste trabalho aprofundar num possível diálogo entre os autores ou enquadrar Rosa dentro dessa classificação, o que poderia resultar num anacronismo, mas apenas salientar o compasso do escritor mineiro com as urgências atuais.

A descrição da natureza escura também continua se assemelhando ao estado emocional do Menino, e dessa vez é possível notar que a treva se estende também ao mundo. Primeiro, a escuridão faz parte da mata localizada no terreno dos Tios, mas, ao final do trecho destacado, Rosa coloca "o mundo", como se houvesse uma continuidade dessas características. Isto é, não se trata de um caso isolado de desencantamento. O desencantamento passa a ter uma extensão maior, da qual o Menino é representante. Tendo passado pela crítica à modernidade e habitado a realidade fissurada, agora Rosa nos apresenta, no desfecho do conto, uma nova perspectiva:

> Trevava.
> Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria (Rosa, 2001, p. 55).

Na frágil figura do pequeno vagalume, Rosa apresenta a esperança surgindo do meio da mata escura. Tão leve e sutil como se a qualquer momento pudesse apagar-se, o vagalume ilumina de modo singelo a mata para o Menino. Mesmo diante das tristezas passadas: a consciência da finitude da vida, o desfalecer da beleza, a violência do reino animal e a exploração humana, ainda lhe resta a esperança. O vagalume contrasta com o cenário pela luz emitida, pelo voo leve e a sutiliza em meio a austeridade. Enfim, o vagalume aparece como o vislumbre de um reencantamento, mas frágil.

Beirando as margens da vida e percorrendo seus caminhos, está a pequena alegria. Este sentimento tão caro é encontrado no limite do "móvel mundo". É quando a história deixa de ser história e se torna estória. Com isso renasce o horizonte sob uma nova perspectiva, não mais assolada pelo desencantamento, mas também não encantada como do primeiro, afinal, depois de passar pelo desencantamento, não é mais possível recuperar o estado original. Rosa parece ter consciência desse impedimento, assim, não se trata de voltar a trás para recuperar o passado nostálgico encantado, mas assumir a condição fraturada atual para erguer o sentido sob uma nova forma.

Ao final da travessia, o vaga-lume surge como signo do reencantamento pela arte. Inicialmente, o Menino é apegado às coisas sensíveis, incapaz de desvencilhar-se delas ou aceitar a mudança como parte da natureza. Como vemos com o primeiro peru, a criança admirada pela grandiosidade da ave deseja mantê-la no presente. Posteriormente, temos também, ainda que mais brevemente e pouco menos encantada, a descrição da árvore antes de ser derrubada. O movimento das folhas pela leve brisa que a toca e a doçura com que a pequena árvore é descrita pelo Menino são todos modos da beleza aos olhos da criança.

Apaixonado por cada beleza, concentrado até os mínimos detalhes, conforme repetia os nomes em sua memória para tornar a lembrança presente, o Menino, num primeiro momento, é incapaz de renunciar a alguma delas. Sofre, porém a sua perda. E ao tentar

reproduzir na memória, narrando os detalhes para si, o Menino se assemelha ao escritor, ao artista, ao poeta descrito pela filósofa espanhola Maria Zambrano. O martírio do poeta se dá justamente pela dor em tentar manter o belo em sua forma como originariamente captada, ainda que todo o esforço não seja suficiente para isso, uma vez que a mudança e a finitude das coisas permanecem como uma constante contra o poeta. Restam-lhe, portanto, as palavras como meio para preservar a beleza encarnada no poema (Zambrano, 2013). Paralelamente, podemos traçar um paralelo entre o personagem de Rosa e o modo do poeta descrito por Zambrano, sem pretensão de sobrepor aquele a este, mas para situar as afinidades e podermos preparar melhor o terreno para a discussão sobre o papel da arte.

O abatimento do peru, o desfalecer das flores, a demolição da árvore, a violência e a indiferença humana infligem na criança o sofrimento da perda do sentido que a inspirava. Desse modo, a trajetória de amadurecimento do Menino envolve a dor e o luto para o aprendizado sobre finitude das coisas. O aprendizado, em certo sentido, de um mundo fraturado, precário. A ele então cabe despojar-se do material compreendendo a transitoriedade e a precariedade como parte da vida. E a beleza intrínseca à cada coisa como promessa de uma pequena alegria, como o vagalume: tão frágil e leve, mas que com sua luz ilumina as trevas ao redor.

Considerações finais

Diante do percurso feito, o conto de Rosa nos provoca a indagar uma possível forma de espiritualidade advinda da vivência do personagem protagonista e o seu paralelo com a arte. No vocabulário rosiano, "travessia" é uma palavra cara e persistente. Em "As margens da alegria", a palavra não aparece como acontece em outras obras com maior frequência, mas persiste através da estória. No conto, a travessia é a forma de descrever o processo de amadurecimento do Menino, que pode ser traduzido numa espécie de dialética de encantamento e desencantamento. Ou seja, as perturbações que afligem o Menino e a busca pelo sentido a partir do desencantamento são parte de uma dinâmica que brota do contato da realidade da cidade, e que tende a retornar para o mundo em uma nova perspectiva. Se em tempos modernos o desencantamento impõe-se pela racionalidade técnica-operativa excessiva, no personagem de Rosa, ele reverte-se em possibilidade de uma relação reencantada com o mundo.

As características dessa travessia podem se assemelhar a uma vivência espiritual. Voltando ao vocabulário rosiano, a espiritualidade seria então a travessia do Menino: uma travessia entre a dor e a alegria para o amadurecimento. Nesse movimento, o personagem reinventa a sua vida encontrando no pequeno vaga-lume a luz que o guiará em meio à escuridão da mata e à cinza monotonia da cidade. Isto é, na realidade fraturada, a tênue luz não elimina as trevas ao redor, mas nos permite ver o entorno. Ressignificar essa realidade seria o papel da arte prefigurada no vagalume. Isso traz um tom consciente sobre as dificuldades ao invés de ignorar a escuridão e fazer parte dela alienando-se, ou ingenuamente cancelar o desencantamento na tentativa de revalidar o encanto.

A pequena luz conservada serve como um suspiro de consolo para seguir adiante. A arte diz provocando o silêncio. Ainda que a arte não dissipe a escuridão em volta da história factual ferida pelo desencantamento, O Menino encontra na arte a possibilidade de ressignificação do real: de esgarçar seus contornos e tencionar o já dito em outra e nova dinâmica.

Na arte não está a redenção do humano, mas uma possibilidade de escancarar a realidade, sugerindo uma outra forma de sentido reencantada. Isto é, voltar a ver os pirilampos nessa região periférica, às margens do real.

Ainda ao final do conto, é como se o Menino estivesse nesse lugar da janelinha em primazia diante dos demais indivíduos, uma vez que é a criança que faz a travessia para a margem de um outro real: um real iluminado pelo vaga-lume. É neste lugar, à beira do real, que culmina sua travessia, isto é, no fazer-se estória. Em outras palavras, onde a estória costura-se na história. São margens finas que se tocam no limite do real, onde a arte caminha errante numa realidade fragilizada.

Nessa travessia de encantamento, desencantamento e reencantamento, "o Menino se doía e se entusiasmava" (Rosa, 2001, p. 54). Talvez poderíamos dizer que a linguagem rosiana brota justamente dessa "terceira margem", onde é possível a convergência dos opostos: encantamento e desencantamento. Como o artista, o Menino reinventa o mundo, transformando-o pela força poética. Também frágil e nem sempre vista, a arte é como o vaga-lume.

Referências

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*: reflexões a partir da vida lesada. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Rosa do povo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

CAMACHO, Fernando. Entrevista com João Guimarães Rosa. *Humboldt*, Rio de Janeiro, vol. 18, n. 37, p.42-53, 1978.

CAPPELLI, Marcio. "Quando as palavras ganham febre": entrevista com o Cardeal José Tolentino Mendonça. *Reflexão*, *[S. l.]*, v. 49, 2024. Disponível em: https://periodicos.puc-campinas.edu.br/reflexao/article/view/12624. Acesso em: 28 dez. 2025.

COHEN, Leonard. Anthem. *In*: COHEN, Leonard. *The Future*. New York: Columbia Records, 1992. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/7aAE5KL20Uycf3dswsaHjp. Acesso em: 19 dez. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Maria Valle Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2025.

FREITAS FILHO, Armando. *Números anônimos (1990-1993)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

MORTON, Timothy. *Dark ecology*: For a Logic of Future Coexistence. New York: Colombia University Press, 2016.

PASOLINI, Pier Paolo. O artigo dos vaga-lumes. *In*: PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: 34, 2020, p. 162-169.

RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa*: ficção à beira do nada. Tradução de Inês Oseki–Dépré. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. *In*: ROSA, João Guimarães. *Tutameia*: terceiras estórias. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 25-34.

TÜRCKE, Christoph. Cultura do déficit de atenção. *Serrote*. São Paulo, n. 19, mar., 2015. Disponível em: https://revistaserrote.com.br/2015/06/cultura-do-deficit-de-atencao/. Acesso em: 23 dez. 2025.

ZAMBRANO, María. *Filosofia e poesia*. Belo Horizonte: Moinhos, 2021.