

PRIMEIRAS ESTÓRIAS OU O QUE NÃO MORRE NÃO MORRE:  
FICA ENCANTADO

Luci Ruas\*

*A Dirce Riedel, em memória*

*Quem comanda a narração não é a voz:  
é o ouvido.*

Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, 1990

Ao fazer este trabalho, vivo uma experiência, a um tempo nostálgica e prazerosa. Nostálgica porque acorda do tempo momentos prodigiosos do primeiro encontro com a obra de Guimarães Rosa. Prazerosa porque marca uma reaproximação da literatura brasileira como objeto de leitura crítica, depois de longo tempo dedicado à literatura portuguesa. Por isso mesmo escolhi as *Primeiras Estórias*, as primeiras de Rosa que, com os contos de *Sagarana*, me chegaram às mãos. Vivo então concretamente o que afirma Walter Benjamin em «O narrador»: que contar é recontar, pela voz de um narrador experiente que, sem pretensões de professor, ensina também que, se contar é recontar, ler – ou ouvir, que é quase o mesmo – é para não esquecer. Aí pode perfeitamente encontrar-se com Barthes, quando afirma: «É precisamente porque esqueço, que eu leio.» (BARTHES, 1980b: 17)

Porque os contos de *Primeiras Estórias* nos levam ao encontro daquele narrador que, sem necessariamente iniciar com o protocolar «era uma vez», ou «há muitos e muitos anos», acorda o tempo da reminiscência, de onde emergem meninos e meninas que, pela experiência da alegria, como da dor, podem ainda dizer a palavra ordenadora do mundo. Recuperam ou resgatam o «Fiat lux» perdido quando, ao receber a punição divina pela confusão de Babel, o homem também perdeu o paraíso da linguagem, passando a conviver com uma pluralidade de línguas distintas, arbitrárias, muitas delas absolutamente incompreensíveis para o outro, em que os signos inaugurais e reveladores do mundo pelo mito tornaram-se inaudíveis<sup>1</sup>. A linguagem primordial, essencialmente criadora, cede às exigências

\* Professora adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Gama Filho. Especialista em Literatura Finissecular. Tese de doutoramento: *Vergílio Ferreira*.

da arbitrariedade; o tempo mítico cede ao histórico; e a certeza do eterno retorno ao mesmo cede às incertezas que as narrativas orais, formas simples por excelência, tentam recuperar quando mergulham no espaço de origem para trazer «daquele tempo» a possibilidade do ser feliz, do encontro com a unidade perdida.

E por que a criança rosiana acena para a recuperação desse universo perdido se, como as demais, vive o mundo em que o ser se esconde ou se perde na lógica reprodutiva do cotidiano? Recorramos à etimologia, não à da palavra criança, mas à de infante, que também a pode definir. Formada pelo radical *fa-* do supino *fatus* do verbo *fari*, verbo depoente latino que significa *proferir, falar, dizer, confessar* –, a que se acrescentam o prefixo *in*, denotativo de negação, e o sufixo agente *nte*, a palavra infante designa «aquele que ainda não é capaz de proferir» e, por isso mesmo, está fora do sistema. Ser infante, portanto, significa estar fora do sistema ordenador e lógico, marcado pela regra e pela convenção, pelo que, na linguagem dos comportamentos sociais, é arbitrário e sentencioso, expressão de um poder que estabelece erros e acertos, excluídos e incluídos, e – por que não? – os «de cá» e «os de lá».

Mas é justamente aí, nesse espaço de negação do real cotidiano arbitrariamente definido como lugar de estar, que o infante opera, na sua linguagem, o sentido barthesiano de «trapaça salutar» (BARTHES, 1980: 16), capaz de dizer a linguagem como energia, como lugar de produção não para a utilidade imediata, mas para a revelação de um terceiro lugar – ou uma terceira via, ou uma «terceira margem» –, melhor dizendo, um entrelugar, portanto, onde a magia pode ainda se instalar.

Como vive ainda em estado de natureza, como é um espírito sensível e intuitivo, o infante pode murmurar, então, a palavra reveladora de uma nova ordem. É possível dizer que no espaço criado os signos do cotidiano se esvaziam de sua referencialidade imediata para revelarem o seu frescor original, onde infante e poeta podem então se encontrar. O infante, porque ainda não entrou na ordem; o poeta, porque a transgride para visitar aquele «rio difícil» de que nos fala Drummond, onde as palavras estão em estado de natureza e têm «mil faces ocultas sob a face neutra». Conscientes da falta, da perda, da morte, da negatividade e da melancolia, criança e poeta se encontram nos contos de Guimarães Rosa, apresentando «mais a voz e o murmúrio que o dizer, tecendo uma trama que se configura como exemplo da literatura do “não”, aquela que lida com o vazio e brinca com a morte, atingindo assim a própria essência da literatura: resultado da capacidade do ser de colocar-se em questão, o que torna possível o paradoxo da experiência da morte sem morrer, para poder enfim devolver a morte à vida» (DUARTE, 2006: 175).

Talvez, por isso mesmo, as crianças, na obra de Guimarães Rosa, ou morrem, ou experimentam o luto pela morte de que são vítimas os seres de sua admiração, ou eleição. Num ou noutro caso, morrendo ou vendo morrer, são vítimas do seu próprio processo de existir, mas existir sempre para além do normal, do

imediatamente decifrável, daqueles – para lembrar Clarice Lispector – que já se «deterioraram em humanos» e que, por essa razão, são desenháveis, representáveis, ponderáveis (LISPECTOR, 1971: 52). A criança – ou o infante – de Guimarães Rosa é porque é imponderável; daí que a sua palavra tenha o dom da revelação. Morrendo, não morrem, ficam encantadas no verbo criador e continuam a ter o dom de encantar.

Rer *Primeiras Estórias* pela mão do poeta e pela travessia do menino significa, portanto, visitar o encantamento, num texto que atravessa as páginas do livro, inaugurado com a presença do Menino que acorda para a consciência da perda e da morte, e terminado em aberto (vejam-se as reticências), com o eterno retorno à vida, num exercício permanente em que a linguagem põe em questão o ser, procurando desvencilhar-se das amarras que a automatizam e permitem que se manifeste o monstro que Barthes identificou nas línguas: o estereótipo. Pelo exercício de desautomatização dessa linguagem, os contos dizem o indizível, deixando brotar o ser de origem, por meio do qual fala o poético. «As margens da alegria», «A menina de lá», «A partida do au(l)daz navegante», «Nenhum, nenhuma», «Pirlimpisquice», «Os cimos» são a concretização de um discurso de aprendizagem permanente que termina/recomeça, pelo «eterno retorno» ao mesmo/outro menino cuja viagem se inicia em «As margens da alegria» para ter continuidade na de «Os cimos». E porque consistem num mesmo/outro exercício de aprendizagem, fixo-me nos dois contos – o de abertura e o de fechamento – de um livro cujos títulos se enredam numa teia de histórias – as primeiras –, teia que abre para o infinito, ou melhor, para a infinita experiência de ser, para o contínuo exercício de busca do humano na travessia da linguagem.

Começamos pelo conto «As margens da alegria» e atentemos para o título com o qual nos preparamos para entrar na narrativa. Consideremos em primeiro lugar o núcleo substantivo *alegria*. Como substantivo abstrato, aponta para um espaço ilimitado, marcado semanticamente pela idéia de prazer. Irrestrita na sua possibilidade de significar, a palavra aciona os sentidos para a percepção do desconhecido, do insondável. Todavia, a *alegria*, no conto de Rosa, ganha *margens*, limites entre os quais se inscreve. Síntese do conto a que dá título, a expressão «As margens da *alegria*» concretiza-se na experiência de um menino sem nome, referenciado a princípio pelo sintagma «um menino», para logo adiante passar a definir-se como «o Menino», grafado com maiúscula, o que lhe confere individualidade e, a um tempo, universalidade. Não é, deveras, um menino/infante qualquer, mas aquele que vai viver a experiência da felicidade plena para mergulhar, em seguida, no vazio da morte, não a da própria morte – experiência impossível de dizer, vazia de toda linguagem – mas do que representou a morte de um certo sentido do viver para atingir um outro estágio.

O conto relata uma pequena viagem de avião empreendida pelo menino, então seduzido pela possibilidade do novo, para ver o local onde se constrói a

grande cidade (no meu entender, apesar das inúmeras referências a uma viagem concreta para o planalto central, para ver a construção de Brasília, a cidade pode ser uma cidade qualquer, do planalto, de Minas, do Brasil, do mundo) <sup>2</sup>.

O que define a primeira experiência do menino em sua passagem do mundo ingênuo da infância, mundo mítico da infância, para o perverso movimento da vida tem no «ser feliz» e na alegria provocada pela afetiva presença dos tios os seus significantes mais expressivos. A viagem era «inventada no feliz» e «produzia-se em caso de sonho». Distante da terra, onde se despedira dos pais, para o menino o mundo é novo e provoca sensações de toda ordem. O «cinto de segurança», que o prende às exigências de segurança do vôo, ganha outra dimensão, marcada pelo afeto que o transforma em «abraço», «afago», «proteção», a que se acrescenta «um novo senso de esperança». A consequência disso é o crescer, o desconter-se, o experimentar o prazer da vontade saciada (*PE*, p. 3). Aparentemente livre – digo aparentemente, porque mesmo metaforicamente identificado com afeto, o cinto prende à cadeira e à realidade, como um prolongamento da terra firme – o menino experimenta um momento de plenitude, configurado no conto pela seqüência iniciada pelo «crescer» e «desconter-se», para atingir – ou fugir para – o espaço em branco. A seqüência tem seu êxito conseguido na frase nominal de fechamento do parágrafo: «O Menino». Não reconheço aqui o menino-padrão, estereotipado; ao contrário, o Menino aqui é único, singularizado pela sua condição de sujeito que se faz livre ao atingir a plenitude. Econômico na sua expressão, Rosa cria para o menino a sua expressão plena, nomeia o inominável com a única palavra possível, carregada de sentido mítico.

O parágrafo subsequente garante à primeira parte do conto a permanência do equilíbrio, da harmonia, revelados na solicitude dos tios, no preenchimento dos vazios gerados pelo desejo, antes mesmo de o desejo se manifestar. A harmonia interior corresponde à harmonia exterior, nesses gestos solícitos, nas «nuvens de amontoada amabilidade», espaço construído de elementos naturais que se integram à paisagem cultural, num avião que voa em rota planejada. Daí que o narrador afirme: «O menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente.» A satisfação antes do pensar, o desejado antes do desejar, a voz dos outros, acolhedora, a serenar seu silêncio.

O ápice da plenitude, porém, ocorreria quando, já em terra firme, o menino «mira» e «vê» o que antes apenas vislumbrava. É esta a trajetória: do vislumbrar ao mirar e ver, para deslumbrar-se com o admirável, como se, do mundo real, transitasse para o universo do maravilhoso, mágico. Descobre a beleza que o atravessa e o deixa em estado de pura transcendência: um peru, no terreiro da casa, «Completo, torneado, redondoso», «calor, poder, flor», «tonitroante», como a presença de um deus que irrompe do espaço e pronuncia um *Fiat* ordenador, garantindo à narrativa o seu momento de epifania (*PE*, p. 4). Assim visto, o peru passa a ser o símbolo da beleza transbordante, pelo excesso, pelo que escapa

à simples compreensão das coisas do mundo real, imediatamente decifrável. O olhar deslumbrado do menino transforma-o em ser extraordinário, que ocupa todo o terreiro e provoca «o riso, com todo o coração». O menino acorda para um mundo transsubstanciado pela beleza: o estético sobrepõe-se a qualquer outra ordem, provocando o encontro entre o mundo interior – o dos afetos – e o exterior – o dos objetos. Eu e mundo se encontram e se elidem, liricamente, numa perfeita harmonia cósmica. O imponderável exhibe ali o seu mistério e cria a sensação da eternidade.

A plenitude existencial, que aí experimenta, antecede a queda no mundo real e a descoberta da efemeridade das coisas. Primeiro, o peru é morto, como coisa que naturalmente se aceita, mas que provoca no menino a sensação de perda e de vazio. Depois, uma árvore é «derrotada» sem piedade para que o trator, dirigido por um «homenzinho» – e o diminutivo aí nada tem de aleatório – se afirme como novo poder, ou para que o homem, amesquinhado em sua humanidade, afirme, através da máquina que dirige, o seu poder demolidor. É o momento do «choque», de descobrir «a árvore que morrerá tanto» (PE, p. 6). Momentos de encontro com a morte, não apenas a do peru e a da árvore, mas a do mundo do encantamento, a do encontro com o prazer que transcende a materialidade das coisas, a do caráter utilitário dos gestos humanos, reafirmado pelas palavras do narrador: «Só no grão nulo de um minuto o Menino recebia em si um miligrama de morte.»

A curiosidade, que até então conduzia o seu olhar à descoberta do absolutamente novo cede à «renúncia», a energia e o vigor cedem ao «cansaço», o espaço aberto da alegria, que lhe permitira rir com o coração, cede à «circuntristeza», extraordinário achado desse poeta-narrador para circunscrever a esperança e a alegria do menino, apertando-as como o cinturão verbal de angústia que o envolve, assim como ao mundo. O menino pleno transmuda-se num ser «cabisbaixo», migrando para um outro estado que outro achado verbal do narrador rosiano sintetiza: «cabismeditando». A harmonia que integrava o interior ao exterior, a linguagem ao mistério de ser parece diluir-se na experiência dolorosa da perda da unidade primordial. No corte da árvore cinde-se essa unidade; o material dissocia-se do espiritual, assim como o eu se vê frente ao mundo hostil e desafiador.

Se a viagem inicia-se ao romper da manhã, a experiência vai completar-se no tempo do ocaso, na melancolia do crepúsculo: um outro peru, menor, substitui o primeiro, e é visto pelo Menino em cena grotesca, enquanto bica sem qualquer piedade a cabeça do que morrerá, revelando a existência de um Mal orgânico, quiçá paradoxalmente necessário. O dia cede à treva. A alegria de um saber adivinhado cala-se no silêncio da treva total.

Mas se este é o paradoxo, o Menino, criando um outro paradoxo, escolhe o desvio, a transgressão. Descobre que o caminho é trivial, como nos apontou Barthes, e escolhe a terceira via, não para lá se instalar definitivamente, numa

viagem de idas e vindas sem retorno às margens, como quis o pai de «A terceira margem do rio» recriando o mito de Pandora, a Alegria – agora escrita com «A» maiúsculo, encarna num vaga-lume, não como a luz que alternadamente se apaga num jogo de luz e treva, mas numa vaga luz, que paira sobre a treva, sobre esse Mal orgânico, impedindo que o nada se instale e revigorando a esperança. A linguagem, que revela o ser e o acolhe, dá o caminho da «outra vez em quando» (PE, p. 7).

Ao pronunciar-se, num momento em que as duas vozes – a do narrador e da personagem – se encontram, o texto põe em circulação o seu saber: a alegria, como a felicidade, não é eterna; a Verdade só se revela em breves e plenos instantes de aparição. Este «era uma vez» pode, portanto, manifestar-se outras vezes, noutras estórias, ou em «Outra era a vez», na travessia do mundo, que se prolonga em outras experiências de outros meninos e meninas.

Prolonga-se na de Nhinhinha, «a menina de lá», que expressa os seus desejos em linguagem de infância – puro balbúcio que se transforma em palavra preenchida de vazios de significação imediata; que desafia o mundo dos signos em que, para um significante, é preciso haver pelo menos um significado; que abre espaço para um outro, em que a palavra é profética e mágica, compreendida numa frequência em que não se afinam, nem os pais, nem a tia, nem os habitantes da região, para quem a linguagem tem uma função imediata, concreta, e o «dom» tem que ser serviçal: transformar o mal em bem comum (veja-se a necessidade de trazer a chuva e afastar a seca). Censurada pela tia, escolhe e comunica, sem ser entendida, a sua escolha: a de um caixão com cores brilhantes para passar ao outro lado.

Prolonga-se também na experiência da filha de Soroco, que entoia uma cantilena que ninguém entende (acompanhada da mãe) e que, por isso, é excluída do mundo da normalidade (quando ela mesma já se excluía, por escolha), acolhendo-se no assustador espaço da «loucura».

Como a prolongar essa «liturgia da palavra», essa travessia da linguagem criadora, a experiência da «outra vez em quando» leva-nos até Brejeirinha, a menina extraordinária que reconta, no conto, a partida não do audaz, mas do «Aldaz» navegante, investindo na dispendiosa aventura do amor pela linguagem do conhecimento, que permite à menina, cuja voz se confunde com a do narrador, dizer do encontro entre Zito e Ciganinha: «Eles se disseram assim coisas grandes em palavras pequenas, ti a mim, mim a ti, e tanto. Contudo, e felizes alguma coisa se agitava neles, confusa – assim rosa – amor – espinhos – saudade» (PE, pp. 121-122). O que há aí de extraordinário é a linguagem que revela, no jogo do simples e do complexo, do solitário e do recíproco sentir, do amor e dos espinhos, da presença e da ausência, do tempo em que «brumava e chovia» e «parecia não acontecer coisa nenhuma», a possibilidade da outra partida,

orquestrada por um saber originado no plenamente sentido. Esse saber passa a fazer sentido numa «estória» incapaz de reproduzir a «verdadeira estória» (ou história), que então se conta pelo avesso, como ficção (ficção dentro de outra ficção), pela voz de uma menina-fada. Num passe de mágica, transfigura-se a história dos amantes que partem em busca da aventura do ser feliz, sabendo os riscos desse lançar-se num *mar estético*, feito da palavra poética, afirmando-se como negação da viagem heróica de um navegante audaz. E à menina Brejeirinha cabe contar à outra fada – menina-grande –, num desafio à lógica, como aquisição do «saber mais», «que um ovo só se parece, mesmo, é com um espeto!» Ou seja, que as coisas são, não naquilo com que se assemelham. Ao contrário, só se assemelham na sua irremediável diferença.

Nessa mesma travessia poético-existencial, em que aos meninos cabe fazer a diferença, Zé do Boné, o menino que queriam calado em «Pirlimpisquice», promove a invenção de uma nova forma de representação, feita de desvio e ousadia, como negação das representações escolares, estatuídas e reconhecidas, mas ao mesmo tempo estereotipadas e, por isso mesmo, previsíveis e desejadas pelos representantes do poder, porque não ameaçam o instituto da «doxa». O discurso ensaiado cede ao imprevisível. O silêncio do menino, interpretado como aquiescência à ordem, cede à fala que desautoriza a fala emblemática, mas estéril, distante, portanto, de qualquer realização estética, como a pretendida pelo Dr. Perdigão: «Representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade.» (PE, p. 41) Era isso o que intentava ao propor que, na festa da escola, os meninos representassem o texto intitulado «Os filhos do Dr. Famoso», feita de «só trajes», de personagens-modelo (o Filho Padre, o Filho Capitão), certamente reduplicadora dos comportamentos desejados pelo Dr. Perdigão em relação aos seus «filhos», os próprios alunos da escola, mas que acaba tendo um «indesfecho», responsável pela suspensão dessas atividades no colégio.

Construindo sua narrativa na evidente ironia desconstrutora do dizer, o narrador põe em xeque os termos ordinários, de significado esvaziado pela repetição: a representação como algo cristalizado, como espaço positivo, porque nela não há os «levianos sentimentos», é desestabilizada aí por uma outra evidência, esta feita do imponderável, que se configura não na forma ensaiada, mas no prodígio em que transforma a noite do teatrinho da escola: «aquilo» (sem nome, ainda, pelo seu espantoso imprevisível) «foi de Oh!» (suspensão da fala, sinal de estupefação, ao romper-se a cadeia de signos, até então facilmente reconhecível). O que não havia sido ensaiado fazia-se linguagem, incomparável, por ser único. E o eu-narrador, que reconta para lembrar, faz-se também linguagem, mas revolucionária, que nega a fala do Dr. Perdigão, perdida agora definitivamente a *pena* e sujeito a todos os males, menos o do amor:

Entendi. Cada um de nós se esquecera do seu mesmo, e estávamos transviando, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar? (*PE*, p. 47)

Esquecidas as falas durante a representação, a platéia irrompe em vaias. O que era a representação da «dignidade» transforma-se em entrecho tragicômico: os meninos sem saber o que dizer, enfileirados feito os quatro filhos do Dr. Famoso, diante de um público que inutilmente esperava a primeira cena do drama, «Ali, formados, soldados mesmos, mudando de cor, de amargor» (*PE*, p.46), do pano que não desce, de enguiçado, e dos que clamam pela presença de Zé do Boné, «afinal-figurado» (*PE*, p. 40). Rompe-se aí a cadeia temporal que nos inclui no reinado de Cronos, para que o Tempo, miticamente figurado na representação do «aquilo [que] nunca parava, não tinha começo nem fim», se instale. Como sair dele, tempo de fruição, de prazer, de uma representação aplaudida, para retornar ao tempo em que Tânatos espreita para dar o seu golpe de misericórdia? E como sair do encantamento para «como ajuizado terminar?» – indaga-se o narrador no tempo da recordação. Só com uma cambalhota, despencando do palco e caindo no abismo. Nova queda, convívio com a morte, de que retorna na noite, no sonho, pela grande viagem ao imaginário, pelo fio sem fim das palavras que tecem as estórias, à margem da grande História que deseja a verdade para sempre instituída nos sistemas em que a língua reina, todo-poderosa. Romper com a língua para reencontrar a (e reencontrar-se na) linguagem é o que promovem os meninos nesse conto. Trapacear com a língua, fazer literatura, ouvir-lhe o rumor, dirá Barthes.

A aprendizagem do Menino, iniciada em «As margens da alegria» parece completar-se no último conto do livro, intitulado «Os cimós». Nova viagem, agora com o Tio, se faz no conto que se inicia, mais uma vez rompendo com o protocolar, ao pronunciar «Outra era a vez». Desta não vem uma história «inventada no feliz». A mãe está doente; a ameaça de separação transforma o momento de decolagem em «uma íngreme partida». O «feliz» dá lugar ao «atordimento», o senso de orientação cede ao «andar a esmo tropeçante». Em vez do crescer e desconter-se, o Menino vem «enrolado por dentro», apertado de angústia, demonstrando, caso alguém pudesse (o narrador o pode) atravessar a máscara da aparência, o fingimento no riso esboçado, inautêntico, pura condescendência, identificando-se com os outros: «todos, até o piloto», «tristes em seus modos, só de mentira no normal alegrados» (*PE*, p. 168). É, como propõe o narrador, o inverso afastamento. A viagem se faz em negatividade, no «sofrer sofrado» (ao contrário do que ocorre em «As margens da alegria», em que o cinto de segurança, que sofria, se transforma em abraço), no desejo de apagamento, de dormir-morrer:

O menino estava muito dentro dele mesmo, em algum cantinho de si. Estava muito para trás. Ele o pobrezinho, sentado.

O quanto queria dormir. A gente devia poder parar de estar tão acordado, quando precisava, e adormecer seguro, salvo. Mas não dava conta. (*PE*, p. 169)

Seguem-se dois momentos decisivos que, tal como ocorre no conto de abertura, serão responsáveis por uma experiência nova, de enfrentamento do real circundante, construído na «circuntristeza». Se nos contos anteriores a experiência do menino promove um rito de iniciação, neste o aparecimento de um pássaro promove o desejo de ultrapassagem a um caminhar mais seguro para a vida que vier. É verdade que o menino guarda dois objetos indiciadores da possibilidade de mudança – a gravata verde do Tio e o «bonequinho macaquinho», presença afetiva e lúdica da infância.

Mas é o aparecimento diário de um tucano que lhe vai permitir a experiência do prazer, em substituição ao brincar, que recusava. Se o dia era «para se fazer o espalhamento do cansaço», para conservar o susto e o sobressalto resultantes do medo da perda, a ponto de provocar o «não poder dormir», o outro dia, na seqüência dos dias sem razão de ser, vai encontrar o menino em estado de devaneio, num entrelugar situado numa «entremanhã» (*PE*, p. 171). Como tempo «entre», o tempo do devaneio abre para a possibilidade de ascensão, que o tucano, ave que se aventura no grande vôo, em busca de espaço mais amplo, representa. Como a árvore e a escada cósmicas, o tucano é símbolo ascensional. Ao contrário do peru, que abre a imponente cauda no terreiro, mas não se projeta no espaço, o tucano é o sinal despropositado de uma desinterdição. Ao contrário da noite fechada, que «Trevava», substancial e exata em «As margens da alegria», ou da manhã que suporta a viagem «inventada no feliz», o tempo que anuncia a vinda do tucano é aquele em que o sol ainda não despontou. Ouçamos o texto: «O sol ainda não viera. Mas a claridade. Os cimos das árvores se douravam. As altas árvores depois do terreiro, ainda mais verdes, do que o orvalho lavrara. Entremanhã.» (*PE*, p. 171)

Para experimentar o encantamento, o olhar do menino agora desloca-se para o alto, para os cimos. Voltemos a ouvir o texto: «E, de olhos arregaçados, o Menino, sem nem poder segurar para si o embevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar.» O Tio também experimenta o prazer de ver o tucano. Todavia, atento aos mecanismos da vida diária, não percebe a suspensão temporal em que o menino vive, porque está preso ao relógio.

O tempo experimentado a cada dia, no vôo do tucano, reto, pelos cimos das árvores, é, sem dúvida, o tempo da poesia, que o menino vive, fora de todo tempo marcado, para ir ao encontro do grande Tempo, mítico por excelência, da comunhão com o espaço em que tudo é excesso, tudo é demasiado. Transbordante, mas pleno: «O menino se lembrava sem nenhuma lembrança», diz-nos o

narrador. Esgarça-se o tempo da memória, abrindo espaço, na sua trama, para o imemorial, para a reminiscência, tempo em que tudo transcende o real, para tocar o «irreal» realizável da poesia. Mais experiente, o menino acumula muitos saberes. A claridade que recebe é «claridade de juízo – fito um assopro – doce, solta». O trabalho que se opera no vôo do tucano, depois de descoberta a efemeridade do tempo no tremeluzir do vaga-lume, é o da revelação de uma verdade que vem na claridade «ajuizada» (mas fora de qualquer juízo antecipado) que leva ao encontro do saber, liberto das margens que o limitam e temporalizam, embora, paradoxalmente, o relógio continue a marcar o tempo de cada dia vivido.

Esperar o tucano para a chegada no horário certo contrapõe-se, ao mesmo tempo em que se integra, à ultrapassagem de todas as horas marcadas. Esperar e encontrar o tucano todas as manhãs «a-justo, a-tempo, a-ponto, às seis e vinte da manhã» (*PE*, p. 173), eis a tarefa do Menino. Ingênuo será quem entender esse «a-» que antecede a seqüência de substantivos apenas como preposição indicativa do tempo e/ou do modo como e quando a ave se aproxima dos cima das árvores. Prefiro escolher o jogo ambíguo que se estabelece entre um «a-» (de ab-, denotativo de ausência) e outro «a-» (de «ad-», denotativo de presença, de proximidade). Para este jogo, se experimentado, ocorre a possibilidade do não e do sim, do próximo e do distante, do que se lembra e do que se não se quer – ou não se pode – lembrar. À margem do justo, do tempo e da pontualidade, o Menino, iniciado no sofrido jogo da existência, pode desejar o mais, o alto, o imprevisível, o imponderável, enquanto o Tio guarda a pontualidade do tempo, inserido que está no tempo dos deveres e dos haveres.

Mas o Tio não é mau, nem representa o Mal, no seu viver inautêntico, por isso mesmo não-poético, embora essa inautenticidade seja atenuada pelo verde da gravata. Para preservar a alegria do Menino, quer aprisionar o tucano, o que é imediatamente recusado: «Não e não! – zangou-se, aflito. O que cuidava, que queria, não podendo ser aquele tucano, preso. Mas a fina primeira luz da manhã, com, dentro dela, o vôo exato.» (*PE*, p. 174) Quanto ao bonequinho macaquinho, o menino perde-o no tempo. Mas fica o chapéu de pena vermelha. O lugar mesmo da ausência feita presença, no símbolo que o representa. E o menino diz, não para consolar-se, mas como sujeito de um saber agora conquistado:

Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro do mundo, nem nunca. Decerto, ele só passeava lá, porventura e porvindouro, na outra parte, aonde as pessoas sempre iam e voltavam. O Menino sorriu do que sorriu, conforme de repente se sentia; para fora do caos pré-inicial, feito a desenglobar-se de uma nebulosa. E era o inesquecível de repente, do que podia trespassar-se, e a calma, inclusa. Deixou um nem-nada, como a palha se desfaz; e, no comum, na gente não cabe: paisagem, e tudo, fora das molduras. (*PE*, p. 175)

Grifo, aí, o processo de mudança que se opera no menino, graças ao trabalho petiço levado a termo pelo contador/encantador de estórias. O bonequinho macaquinho (com minúscula) evolui então para o companheirinho Macaquinho, individualizado e vivente, no dom de experimentar a permanente revolução, «porventuroso» e «porvindouro», anunciando não a dúvida que se instala na «porventura», mas a sua incessante possibilidade de vir-a-ser, qualidade intrínseca ao sujeito que se sabe num mundo em permanente processo.

Maduro, o Menino se distancia, pela capacidade de pensar em que Psique se afirma, mas não abre mão de visitar o prazer, indo ao encontro de Eros, num tempo anterior a tudo, mesmo ao caos inicial, numa harmonia anterior a qualquer cosmos resultante de um Verbo ordenador. Harmonia de origem, harmonia cósmica, antes de o Cosmos ser ordenado pelo Verbo. Acorda aí o Menino original, reconstruído, no verbo literário, pela mão de um narrador que com ele se encontra, deixando entrever aí a voz do Autor em seu intento poético, pronto para criar o que constrói ao longo de sua obra: uma paisagem fora da moldura, em que um menino pode ler sem saber ler, e trabalhar o advento do futuro em que vai encontrar a mãe restabelecida e sã.

A «soência» do tucano contamina a soência de só-ser permanentemente em ação. Soência pelo hábito de revisitar o mistério e poder adiar o final feliz, que fecha os contos de fadas, relido aqui na reminiscência que acorda do sonho e instaura um movimento infinito em que tudo pode vir-a-ser e o desejo revelado em linguagem pelo narrador – porta-voz da reminiscência – tão próximo da oralidade no seu contar (aparentemente) truncado, às vezes, mas contando sempre – pode alcançar: «Se eu conseguir recordar, ganharei calma, se conseguisse religar-me: adivinhar o verdadeiro e o real, já havido.»

Essa religação ao cosmos ocorre ao longo dos contos, no espaço da representação. Mas o ponto final, se se inscreve no texto encerrando as falas – a do narrador e a da personagem –, não se fecha na transparência das coisas findas e conhecidas. Quando ouve o Tio dizer: «Chegamos, afinal!» (atente-se para a idéia de finalização contida no advérbio), o Menino responde simples e fechado no enigma: «– Ah, não. Ainda não...» porque a experiência da existência não se encerra nem no ainda nem nas reticências. Prolonga-se «a-justo, a-ponto, a-tempo» «ad infinitum», ou «ab aeterno», se se quiser, representado no livro pelo sinal do infinito, na experimentação contínua de uma conversa sem fim... Encantado no mundo – e pelo mundo – o signo das coisas perdidas, ausentes ou mortas revela-se nos sinais de encantamento em que todas as coisas se fazem presentes, para sempre, ou no infinito.

Por isso fiz questão de dizer da minha nostalgia e do meu prazer ao reler os contos de Guimarães Rosa, tanto tempo depois. É que o que eu sabia não sabia de jeito: que o encontro permanente com a arte nos leva sem o medo da perda absoluta a um lugar onde tempo, espaço, mundo e harmonia se encontram

e se realizam, na «morte produtiva» em que o que silencia – e aparentemente se cala – se recupera, sem redenção salvadora, porque nos sabemos seres para a morte, na palavra do poeta.

<sup>1</sup> A este propósito, leia-se o texto de Teresa Cerdeira, publicado em *Veredas de Rosa II*, pp. 798-799.

<sup>2</sup> Leia-se o estudo de Marli Fantini Scarpelli, publicado em *Veredas de Rosa II*, p. 541.

Barthes, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

– S/Z. Lisboa: Edições 70, 1980b.

Cerdeira, Teresa Cristina. «Nhinhinha, Brejeirinha e Zé Boné: perversão e poder em linguagem». In: —

Duarte, Lélia Parreira (org.). *As Máscaras de Perséfone: Figurações da Morte nas Literaturas Portuguesa e Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Bruxedo/PUC Minas, 2006.

Duarte, Lélia Parreira. «A morte e o saber da escrita em textos da literatura portuguesa contemporânea». In: — (org.). *As Máscaras de Perséfone: Figurações da Morte nas Literaturas Portuguesa e Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Bruxedo/PUC Minas, 2006.

Leite, J. F. Marques & Jordão, A. J. Novaes. *Dicionário Latino Vernáculo*. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: LUX, 1958.

Rosa, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 3.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

Scarpelli, Marli Fantini. «As margens da utopia em Guimarães Rosa». In: *Veredas de Rosa II*. Org. de Lélia Parreira Duarte *et al.* Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003, p. 540-551.

*Veredas de Rosa II*. Org. de Lélia Parreira Duarte *et al.* Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003, pp. 798-805.