

A DESCOBERTA DO MUNDO

ANA PAULA PACHECO*

RESUMO: Fundamentalmente, uma questão atravessa nossa leitura: como o universo infantil se entremeia ao universo do narrador adulto, onisciente, que acompanha seu olhar até certo ponto. Para tentar responder, o ensaio investiga de que maneira esse universo infantil se relaciona com o tempo e o espaço que o Menino percorre, o que leva a uma questão maior: a articulação entre História e mito – tanto no sentido de enredo, “mythos”, como, e sobretudo, no sentido de narrativa mítica, de significação simbólica.

PALAVRAS-CHAVE: *Primeiras Estórias*; Mito e História; João Guimarães Rosa.

“...o ar fino de cheiros desconhecidos”

Na primeira narrativa de *Primeiras Estórias*, “As Margens da Alegria”, um narrador onisciente conta a viagem de um menino com os Tios a um lugar onde se constrói uma grande cidade. A viagem de avião é extremamente prazerosa; diz o narrador que vinham “as satisfações antes da consciência das necessidades”.¹ Da janela, o “móvel mundo” mostra-se belo em cores e espaços; do lado de dentro, tudo é confortável e divertido. Extasiado, o Menino sobrevoa o mundo que parece então pequeno, habitado por seres minúsculos.

Chegam à cidade em construção, numa chapada. Ficam hospedados numa casa de madeira, erguida sobre estacões num clarão da mata. No centro do

⁽¹⁾ Todas as citações de “As Margens da Alegria” e de “Os Cimos” são retiradas de João Guimarães ROSA, *Primeiras Estórias*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

^(*) Mestranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP. Bolsista da FAPESP.

terreiro que há ali, o Menino vê pela primeira vez um peru – imperial, colorido, vultoso. Depois sai com os Tios a passeio, num jipe, descobrindo diversos animais e tipos de vegetação que nunca vira. Entretanto, a lembrança do peru ocupa lugar especial, e o Menino, chegando de volta a casa, almoça rapidamente e corre para revê-lo. Encontrando somente penas e restos no chão, é informado de que o peru fora morto para o aniversário do “doutor” no dia seguinte.

Levam-no a outro passeio, mas, desta vez, ele não consegue interessar-se por nada, pois sente muito a morte do peru. Vê máquinas derrubando árvores, um ribeirão de água cinzenta e nota que ali não há pássaros. Após o jantar, avista no terreiro um peru, que pensa, por um instante, ser o mesmo. Percebendo que este não é tão belo como o outro, o Menino vai pouco a pouco se consolando. Mas o peru traz da mata a cabeça decepada do outro e começa a bicá-la repetidamente. Depois desse novo choque, a treva da noite suscitará o contraponto: um vaga-lume traz de volta a Alegria.

Na última *estória* do livro, “Os Cimos”, conta-se nova viagem do Menino para o mesmo lugar. Desta vez, vai só com o Tio e sabe que o mandaram porque a Mãe está doente. Apreensivo e com medo do que possa acontecer a ela, o Menino desconfia das pessoas que tentam distraí-lo com agrados, adivinhando nelas uma alegria forjada.

O brinquedo predileto faz as vezes de companheiro nesta viagem difícil – um macaquinho de calças pardas e chapéu com pluma. Antes de chegar, com remorso de ter consigo o brinquedo enquanto a Mãe está doente, ele pensa se deveria jogá-lo fora e acaba decidindo jogar só o chapéu do boneco.

Ficam hospedados na mesma casa e ele percebe que, também ali, tratam-no de modo diferente, com mais cuidado por causa do estado da Mãe. O dia passa a custo; à noite, o Menino demora a dormir pensando nela. Pouco antes do alvorecer, ele se levanta e vê, admirado, um tucano na copa de uma árvore, anunciando o nascer do sol com suas cores. Logo vem a aurora, mas, a princípio, é difícil combinar a beleza da cena com a lembrança da Mãe sofrendo. A partir de então, Menino e Tio esperam pelo tucano, que retorna para comer frutos, sempre só e no mesmo horário. O aparecimento diário do pássaro torna-se consolo, meio de apaziguar a dor.

O Tio recebe um telegrama, mas o Menino, percebendo que a Mãe piorara, não lhe pergunta nada. Apenas repete, persistentemente, que a Mãe está “sã e boa”, que ficará “sã e boa”. Outro telegrama chega, ao quarto dia, dizendo que a Mãe estava curada; no próximo alvorecer, após a visita do tucano, voltariam para casa.

No avião, o Menino sente saudade do que conheceu naqueles dias: do tucano, do amanhecer, das pessoas, da casa, do jipe, da poeira, até das “noites ofegantes”. De repente, percebe que perdera o macaquinho. Vendo-o chorar, o ajudante do piloto lhe traz o chapuzinho de “alta pluma” que, na ida, ele havia jogado fora. O Menino cria então uma idéia de que as coisas nunca se perdem, vão a uma “outra parte” e depois voltam. Une, na imaginação, a Mãe sarada, o macaquinho em trajes de festa, as mais belas imagens do tucano e da aurora, lugares vistos a pé e de jipe, tudo num mesmo tempo e largo espaço. Absorto, ele reclama quando o Tio avisa que chegaram: “Ah, não. Ainda não...”.

Os dois contos que, por assim dizer, emolduram o livro *Primeiras Estórias* são claramente complementares. Tratam de um mesmo universo infantil, com as mesmas personagens, percorrendo o mesmo trajeto de um lugar de origem a uma cidade grande em construção, distante duas horas aéreas. No final do último conto, temos também a viagem de volta do Menino no avião, fechando suas “aventuras” e o livro de uma maneira curiosa.

Ao contrário da grande maioria das *estórias* do livro, que se passam em zonas sertanejas, pequenos arraiais ou grandes propriedades de fazendeiros, “As Margens da Alegria” e “Os Cimos” focalizam uma cidade grande em construção. O avião, que para lá os transporta, já é indício de modernidade. A cidade não é nomeada, mas traços da geografia remetem a Brasília; além disso, num país de colonização portuguesa, em que a regra foi a constituição espontânea das cidades,² essa foi a única planejada e construída – certamente num contexto bastante diverso daquele de ocupação colonial. Quanto aos traços geográficos, diz o narrador que a cidade começava a ser construída “num semi-ermo, no chapadão”, o que pode ser alusão ao Planalto Central, região de chapadas, onde, à época da construção de Brasília, não havia quase habitantes, sendo praticamente um descampado.

Ali se vêem buritis, freqüentes na região, e uma paisagem de “muita largura”. Algumas descrições, no entanto, afastam-se do que é a vegetação típica do cerrado, constituída por árvores baixas e retorcidas: o Menino vê uma mata fechada, com árvores “altas, cipós e orquidezinhas amarelas [que] delas se suspendiam”; de modo que a caracterização de uma região que pode ser a de Brasília fica apenas esboçada.³ No entanto, a incerteza diminui conforme avançamos a leitura do texto. Logo se nota que as descrições seguem de perto o olhar do Menino, e que o que é maior e mais exuberante do que o esperado pode corresponder à proporção do tamanho e do espanto da personagem. A *fabulação se coloca em cena diante da novidade, e o Menino, vivendo imaginariamente uma aventura à maneira de Crusoé, se pergunta: “Dali, podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores?”*.

Se, num primeiro momento, entusiasmados, os olhos do Menino gravam a exuberância não realística da paisagem, posteriormente, quando ele está triste com a morte do peru, ela sofre um desencantamento e passa a ser vista de outra forma – as árvores são então poucas, “vagas”, o ribeirão tem águas cinzentas. Isto é, o Menino passa a vê-la duplamente diminuída: numa dimensão mais real, mas ainda mais rebaixada, na medida em que a construção da cidade destrói a natureza e ele a vê pela lente hiperbólica da sua própria tristeza: “Mal podia agora com o que lhe mostravam, na circuntristeza: o um horizonte, homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o cheiro de poeira”. É de reparar que a poeira, “alvissareira”, vista como manta que esconde boas surpresas, surge agora como incômodo e, em “Os Cimos”, quando a Mãe está doente e o Menino sai para ver a cidade cuja construção está adiantada, ela será uma capa que tampa literalmente a visão (“Safam – sobre o se-fazer das coisas. Tudo a poeira tapava”). Outro índice externo que reflete mudanças internas é o velame: este, que ora surge sem graça, é o substituto inferior em exuberância e beleza de outro, visto pela manhã, antes que o Menino ficasse sabendo da morte do peru – o velame-branco, que dava impressão de ser “de pelúcia”.

² Cf. Sérgio Buarque de Holanda, “O Semeador e o Ladrilhador” in *Raízes do Brasil* [1936], São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 93-138. Leitura sugerida em aula por José Miguel Wisnik.

³ Diga-se, entretanto, em prol da visão do Menino, que Basbaum, comentando os feitos de Juscelino, diz: “Brasília, cidade fundada no coração geográfico do país, em plena selva...” (grifos nossos) Cf. Leônicio Basbaum, *História Sincera da República*, 4. ed., São Paulo: Alfa-Omega, 1976, v. III, p. 226.

Não só as mudanças internas se projetam externamente na cidade que se forma, como também elementos do mundo exterior parecem refletir a situação do Menino. A cidade avança, destruindo a natureza para abrir espaço para si; o peru morre, e, na segunda *estória*, a Mãe adoentada pode morrer enquanto ele está ali. O espaço natural sofre devastação, enquanto, no âmbito da vida do Menino, a natureza também está sendo violada. A ameaça de perder a Mãe, no último conto, parece espelhar-se no quadro da paisagem: também a natureza, primeira Mãe do mundo, está sendo destruída. E nem a Tia está presente dessa vez, não havendo, então, sequer uma figura feminina para, de longe, substituí-la. Os sentimentos do Menino diante da construção da cidade, já no primeiro conto, confirmam uma projeção e mostram, de outro modo, como a situação em torno dele reflete sua impotência: “O homenzinho tratorista tinha um toco de cigarro na boca. A coisa pôs-se em movimento (...) 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 (...) Sem nem se apanhar com os olhos o acerto – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas (...) Ele tremia. A árvore, que morrera tanto...”. A máquina, feita “coisa”, tem a dimensão de monstro invencível diante do Menino impotente, que apenas “tremia”.

A analogia entre o Menino, cuja identidade começa a formar-se, e a cidade que se constrói é forte. Parece haver dois movimentos: o primeiro, projetivo, do Menino; o segundo, mais sutil, talvez sugira um paralelo entre a História do Brasil naquele momento e a história de um Menino emblemático.

O primeiro movimento é, por excelência, uma maneira de a criança conhecer o mundo, a partir de si mesma, projetando sentimentos, como acontecerá também com o bonequinho-macaquinho (vale lembrar que o Menino é ainda muito novo, diz o narrador que “seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica”). O segundo, dado pela estrutura do conto (e não pela visão de uma personagem), estabelece um paralelo entre o que está acontecendo na vida do Menino, que viaja e descobre coisas pela primeira vez, e o espaço em que se dá essa “aventura” tecida de desventuras.

Fora e dentro do Menino, vejamos o que acontece.

O espaço, que parece ser representação de Brasília, é de modernização; uma cidade está sendo erguida; a ordem da natureza é subjugada pelo processo civilizatório. Fora, portanto, há um projeto que corta raízes e impõe novos padrões às relações. O que se vê, nos contos, são *flashes* disso, da perspectiva do Menino. Isto é, a dimensão do processo histórico está dada ali, mas, aos olhos do Menino, o que acontece fora são fatos recortados, impressionantes em si mesmos, e que ganham conotações particulares, em sintonia com o que acontece em sua vida a cada momento.

O Menino visita esse espaço em que mudanças vêm a trator. Ele, que na primeira viagem de avião não tinha sequer consciência das necessidades básicas – antes de “notar” que estava com “vontade de comer”, a Tia lhe traz sanduíches –, começa a descobrir uma nova realidade, que inclui morte, destruição, impotência. A ressonância histórica do conto parece corresponder a uma passagem, na vida do Menino, da experiência de conforto e proteção familiares para uma experiência mais ampla e dolorosa da realidade. De uma ordem particular quase idílica para uma realidade onde há beleza, mas também privação (a morte do peru, a doença da Mãe, separações).

Dentro e fora há processos de transformação, mudanças a contrapelo da vontade, que implicam destruição e rompimento com uma ordem primeira. Assim, o contexto histórico não é apenas pano-de-fundo.

A História do país, que aparece à maneira de um “cenário vivo”, reflete-se na história de um Menino maiúsculo, talvez representando a face original do homem, que está sendo ferida para que se cresça (como prometia o projeto kubitschekiano). Sobre o fundo histórico, há o olhar insuspeitado da criança, alargando os horizontes do real. Cabe observar que este olhar também compõe a História, ainda que seja freqüentemente considerado refugio dela. História e mito então se cruzam na convergência entre o mundo exterior e o olhar do Menino.

O descobrimento do mundo, enquanto rito de passagem, é tema privilegiado do mito. A narrativa terá conotações míticas na medida em que o universo se cria para o Menino (o conhecimento de animais e vegetais, da morte, da doença, do horror, da alegria, da beleza) pela curiosidade e pela resposta que o mundo oferece ao seu olhar atento. Também na medida em que o rito de passagem é narrado como *estória* exemplar em que figura o desejo.

As personagens, sem nomes próprios, são identificadas por designações familiares, com iniciais maiúsculas – o Menino, o Tio, a Tia, a Mãe, o Pai. No primeiro parágrafo de “As Margens da Alegria”, diz o narrador que “Ia um menino...”, a partir daí, identificado como “o Menino”. Ao que tudo indica, um menino torna-se emblematicamente o Menino, havendo em torno dele uma alegoria familiar. Curiosamente, Tio e Tia levam-no para viajar: o Menino se desprega da célula parental para conhecer o mundo. Adquirir uma experiência *sua* da vida e começar a formar uma identidade implicam romper o cordão da proteção nuclear, sobretudo materna; tarefa difficilíssima, principalmente na segunda viagem, quando a Mãe está doente.

A incursão no mito virá mesclada a vestígios do grotesco nessa travessia. Em momentos únicos, a simbolização do belo – a visão esplêndida do peru, o vôo em que o tucano alça a alma do pequeno em frangalhos –; noutros, a sombra de um mundo grotesco – o outro peru que bica com furor a cabeça decepada do companheiro morto para ser comido. A representação que segue a analogia da experiência, mostrando um mundo não solidário, mistura-se ao registro do mito, em que a beleza suspende a desventura, revelando outro lado da mesma realidade.

A surpresa do novo e a resposta do belo como promessa de felicidade parecem resguardadas nas duas *estórias* graças à posição do narrador, que progressivamente se aproxima do Menino, numa narrativa que desliza do discurso indireto ao indireto livre, e mantém, em relação ao mundo, o *espanto do que é visto pela primeira vez*.

Em “As Margens da Alegria”, desde o início se nota a delicadeza do narrador tentando acompanhar o olhar da criança (dando cena a esse olhar e deixando-se guiar por ele, na tentativa de reproduzi-lo);⁴ em “Os Cimos”, a aproximação se completa, chegando, no discurso indireto livre, à identificação expressa pela fórmula “a gente”. Junto ao Menino no sofrimento pela doença e afastamento da Mãe, o narrador adere ao pensamento como se compartilhasse as mesmas impressões e sentimentos: “Alguma coisa da noite *a gente* estivesse furtando?”. Adiante, depois de ver o tucano, o Menino se aflige pensando o resto do dia na Mãe, sem conseguir atinar com ela doente; ocorre, então, nova identificação e o esforço de organizar as idéias e aceitar o inaceitável: “...tudo

⁴ “Senhor! Quando avisou o peru, no centro do terreiro (...) – 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

na cabeça da gente dava um borrão. A Mãe *da gente* era a Mãe *da gente*, só; mais nada” (grifos nossos).

Seguindo o olhar do Menino, há inicialmente um fascínio pela promessa de grandeza e modernização que envolve o projeto da cidade; à mesa de jantar, fala-se que “ia ser a mais levantada do mundo”, e o Menino “se enfunava”... Mas, como se viu, a paisagem muda à medida que a cidade é erguida, tornando-se triste e sem graça, correspondendo também à mudança do entendimento que o Menino tem da vida.

Se num primeiro momento o Menino dá ouvidos aos prognósticos dos adultos sobre a cidade em construção (as fantasias, vontade de *poder* dos adultos, são traduzidas por ele como promessa de grandeza e felicidade anunciadas no *belo*), posteriormente, vê a morte da natureza e o assentamento dos blocos de concreto refletindo a morte do peru que ocupa seu peito. A ordem da cidade revela-se destruidora e corresponde aos sentimentos de morte, de perda, abandono, medo, no trajeto das duas narrativas. O olhar da criança sobre um espaço de “modernização” do país parece adquirir conotação crítica, na medida em que há um narrador adulto que o escolhe para seguir. Nesse sentido, é importante notar que o fascínio pelo novo, que inclui inicialmente o encanto pela cidade em construção, subsiste somente em relação à natureza. Não porque ela seja somente idílica, já vimos que também ensina a morte e a devoração. Mas, na natureza, ele encontra de volta sempre a resposta do belo: o vaga-lume traz novamente a Alegria depois da morte do peru; o tucano suspende a ameaça de morte da Mãe.

olhos, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo.” O trecho é um dentre muitos exemplos do trançado entre o que se aproxima do pensamento do Menino (trazendo inclusive neologismos onomatopáicos) e o que é franca tradução do narrador adulto (palavras de uso mais culto como “tanger”, “ríspida”, “tonitruante”).

O MENINO, O BONECO E AS LIÇÕES DE VOAR

Se em “As Margens da Alegria” o universo psíquico do Menino está posto através da sua visão das coisas, de seus sentimentos e pensamentos, de suas descobertas –, em “Os Cimos”, há o bonequinho-macaquinho, atuando como companheiro no pequeno mundo imaginário do Menino, bem como no conhecimento do mundo gigantesco que se abre “para eles” em múltiplas dimensões. O “bonequinho-macaquinho”, que, no começo do conto, figura como brinquedo preferido (“o de dar sorte”, que a Tia lhe entrega), ascenderá à condição de companheiro inestimável.

De início, transtornado com a doença da Mãe e a imposição de ficar longe dela, o Menino sente culpa por ter trazido brinquedos e, tendo o macaquinho nas mãos, pensa se deveria jogá-lo fora. Mas conclui que o boneco “se dava de também miúdo companheiro” e resolve desfazer-se só do chapeuzinho vermelho dele, que tinha “alta pluma”, sendo aparentemente muito festivo para a ocasião. O bonequinho é preservado como companheiro; quanto aos brinquedos que os adultos quiseram que trouxesse, o Menino não brinca com eles e pensa que se ali houvesse outros meninos os daria a eles, pois “não queria brincar, mais nunca”.

O boneco é logo personificado. Já na primeira noite, o Menino sente que ele “não era mais o para a mesa de cabeceira: era o *camarada*, no travesseiro, de barriguinha para cima, pernas estendidas”. Ouve então o Tio rressonar e “o macaquinho, *quase também, feito um muito velho menino*”. O macaquinho fica o tempo todo com ele, durante o dia, no bolso, à noite, na cama. O bonequinho torna-se também objeto de projeções do Menino, encarnando os sentimentos

mais difíceis e as preocupações do Menino diante de uma situação nova e intensamente dolorida: “O pobre do macaquinho, *tão pequeno, sozinho, tão sem mãe*; pegava nele, no bolso, parecia que o macaquinho agradecia, e, *lá dentro, no escuro, chorava*” (grifos nossos).

O Menino não brinca com o boneco, no sentido mais usual do verbo, não há na relação com ele um caráter de recreação, distração. Pelo contrário, o macaquinho vivifica no outro preocupações e sentimentos que os acontecimentos provocaram no Menino. Nesse sentido, o jogo que se estabelece não distrai da realidade inescapável dos fatos, mas se concentra neles, talvez como uma forma de aceitá-los ou pelo menos de não sucumbir completamente a eles. Relacionando-se com o macaquinho como se fosse um ser especial que *partilha* da sua confusão diante da doença da Mãe e que *sente* o mesmo que ele, o Menino parece agir no sentido de elaborar para si o que está acontecendo.

Diz Walter Benjamin que não é o brinquedo que determina a brincadeira, mas o conteúdo imaginário da criança. A brincadeira aqui é trabalho de conhecimento do mundo e de suas leis difíceis. Através dela, nos tornamos “senhores de nós mesmos”.⁵ A fabulação projetiva é, novamente, instrumento da formação da identidade.

O “trabalho do pássaro” também parece ter algo a ver com isso, importando perguntar pelo significado que tem para o Menino sua aparição diária.

O tucano é chamado a certa altura de “brinquedo de graça” (espécie de dádiva, que traz alegria), brinquedo que, novamente, parece meio de conhecer e, aqui especialmente, de enfrentar as dificuldades. Diz Benjamin que “a essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito”.⁶

O pássaro retorna como se suspendesse a morte. Se, no primeiro conto, o peru não volta mais, neste o tucano vem, diariamente, trazer a vida “sempre de novo”. Vem comer, solitário (de um bando de trinta, foi o único que ficou) e com seu aparecimento se ergue o dia, ensinando a beleza gratuita, que o Menino colhe, e também a sobrevivência como lei, a despeito da morte que rodeia e paira sobre tudo que é vivo.

Em meio às dificuldades por que passa, o tucano faz uma espécie de contraponto ao terror, ao medo, à aflição. O vôo em que se oferece em espetáculo, por dez minutos, traz para o Menino consolo, e a “imagem quente” do tucano é evocada durante o dia, mesclando à tristeza e à feiúra da vida a possibilidade do belo: “A tornada do pássaro era emoção enviada, impressão sensível, um transbordamento do coração. O Menino o guardava, no fugidir, de memória, em feliz vôo, no ar sonoro, até à tarde. O de que podia se servir para consolar-se com, e desdolorir-se, por escapar do aperto de rigor – daqueles dias quadrículados”. Após tanta tristeza e medo, vem o “desmedido momento”, de imensurável a alegria: a Mãe está curada e o Menino volta para casa.

Parece curioso notar que, no final da *estória*, o boneco passa à mesma categoria simbólica que têm o Pai, a Mãe, o Tio e a Tia. No avião, depois de perceber que o bonequinho não estava mais no seu bolso, ele é redimensionado, como se adquirisse a real importância de companheiro que passara por todas as dificuldades e descobertas junto do Menino – o macaquinho é então chamado de Macaquinho: “Não, o companheirinho Macaquinho não estava perdido, no sem-fundo escuro do mundo...” (p.175). Nem o Menino, que agora volta à casa materna.

⁵ Cf. Walter BENJAMIN, *Reflexões: a Criança, o Brinquedo, a Educação*, trad. Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo: Summus Editorial, 1984. A citação refere-se ao ensaio “Brinquedos e Jogos”, p. 71-5.

⁶ *Op. cit.*, p. 75.

Compõe também o universo psíquico do Menino, juntamente com o animismo em relação ao boneco, um outro tipo de pensamento mágico. Ele concentra seu pensamento na Mãe, em crescente bom augúrio, se assim podemos dizer, repetindo que ela “tinha de ficar boa, tinha de ficar salva!”, “estava sã e boa, a Mãe estava salva!”, “nem nunca tinha estado doente, nascera sempre sã e salva!”. A ordem das idéias governa, na mágica, a ordem da natureza, imaginando-se daí que o aparente controle sobre os pensamentos se estenderia sobre o rumo das coisas, das pessoas, dos acontecimentos de modo geral.⁷

Assim como as brincadeiras das crianças, o pensamento mágico encena um desejo que nele se torna satisfeito. Não se trata de resignação à impotência real diante do mundo, mas antes da crença no desejo como poder mobilizador; crença que vem justamente do confronto com leis imperativas da necessidade.

A onipotência dos pensamentos e a supremacia do desejo aparecem entretecidas no conto, juntamente com o mundo do prazer, de que o Menino não abdica – ele cresce diante das determinações do real, mas não deixa de buscar também na realidade a beleza que reverta, no coração, as desventuras, criando a possibilidade dentro do impossível.

O pensamento do Menino nesses momentos é dirigido por um desejo que cria ou recria a realidade. Diante da impotência sobre o mundo chão, de leis implacáveis, fabular, inventar saídas (aqui, através dos “umbrais” do belo) é reviver às duras leis da realidade e, portanto, agir historicamente sobre ela. O Menino mostra-se já, então, um pequeno artista, fabulador do mundo à sua volta.

Está no capítulo IV da *Arte Poética* de Aristóteles a tendência natural no homem para imitar e representar o real como uma das duas causas que deram origem à poesia. Diz o filósofo, em passagem bastante conhecida: “A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância (...) Pela imitação (*mimesis*) adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer”. A outra causa seria o comprazimento com o belo, também atribuído à natureza dos homens.

Pelo que se viu até agora, o Menino faz o trabalho da *poésis* à medida que conhece o mundo e o representa à sua maneira (animismo e pensamento mágico são formas da fantasia). Representar o mundo é, aristotelicamente, aprender: pelo reconhecimento da representação e pelo prazer do belo, que o Menino encontra como se criasse, pela primeira vez, “de novo”, a cada nova vez.

MARAVILHA NO MUNDO MAQUINAL

A articulação entre mito e História, visível no tratamento da História pela *estória*, na força do desejo como âncora que tenta resistir ao fluxo indesejável dos fatos, no próprio enredamento de uma narrativa mítica em que o mundo se revela sob a óptica da criança, que, entretanto, cresce como ser histórico, parece ainda ligada à questão do gênero tal qual se apresenta nestes dois contos.

⁷ Cf. Sigmund FREUD, *Totem e Tabu* [1913], trad. Órizon C. Muniz, Rio de Janeiro: Imago, s. d.

Ao lermos “As Margens da Alegria” e “Os Cimos” entramos numa atmosfera familiar, próxima do conto (*Märchen*) como forma simples. Surpreendentemente, porém, percebemos que não há aqui a recusa da realidade, tampouco a criação de um outro universo que satisfaça às exigências da moral ingênua, não havendo, portanto, a disposição mental própria dos chamados contos de fadas.⁸ A equação rosiana é outra e parece importar profundamente para a leitura das *estórias*.

⁸ Cf. A. JOLLES, “O Conto” in *Formas Simples* [1930], trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Cultrix, 1976, p. 181-204.

Primeiramente, convém lembrar que o conto (*Märchen*) se passa sempre “num país distante, longe, muito longe daqui...” e “há muito, muito tempo...”, justamente visando ao afastamento de um tempo e lugar históricos. Pelo mesmo motivo, as personagens não terão um nome próprio com sobrenome (em geral têm uma espécie de epíteto), sob pena de serem transportadas da ética do acontecimento, que preside essa forma, para a ética da ação, histórica.⁹ O conto como forma simples trabalha constantemente no plano do maravilhoso, sem forjar qualquer impressão realística.

⁹ Cf. JOLLES, *op. cit.*, *loc. cit.*

Não é exatamente isso o que acontece em “As Margens da Alegria” e em “Os Cimos”. Subsiste o caráter emblemático das personagens e o protagonista, uma vez lançado à desventura, persiste na busca por um mundo venturoso. Mas a combinação de tais elementos a uma delimitação espaço-temporal que fixa um chão realista onde tudo se passa faz o sentido ser outro: não mais de suspensão da realidade áspera, mas de busca de conhecimento do real, apreendido por um olhar poético que imanta o belo. Fica claro que não estamos nem diante da forma simples nem da atualização na forma artística da novela, mas de uma forma análoga, relativa (sem dúvida, artística), que busca aproximações com a primeira para, de certo modo, subvertê-la.

O universo maravilhoso já é evocado logo na abertura de “As Margens da Alegria” quando se diz: “Esta é a estória”, bem como no final, “Era, outra vez em quando...” e no início de “Os Cimos”, “Outra era a vez”. Mas logo se notam as diferenças – se poderíamos pensar, no início de “As Margens...”, que “Esta é a estória” era apenas um modo particular de se dizer a velha forma liminar “Era uma vez”, vemos no final que o “E foram felizes *para sempre*” é astuciosamente substituído por “Era, outra vez *em quando*, a Alegria” (grifos nossos). E, como se nota nas duas *estórias*, a Alegria ressurge como estado provisório da vida: a Alegria nas margens da vida que corre. A Alegria revela-se, pois, cintilação intrinsecamente momentânea, tanto em “As Margens ...”, como em “Os Cimos”. Especialmente, agora em sentido vertical, ela corresponde às alturas da vida, que ensinam a defrontar abismos.

Dizer que se vai contar uma *estória* é dar asas ao maravilhoso, preparar para a aventura que se faz num outro universo. Entretanto, “As Margens da Alegria” dizem do aprendizado de um menino ante a realidade, passando por desventuras que não têm a dimensão de obstáculos intransponíveis a serem vencidos por um herói inexpugnável, com auxílio de instrumentos mágicos que forças do bem lhe fornecem. São desventuras em terreno chão, irredutíveis ao poder do homem comum e, tanto menos, ao poder ínfimo de um menino frente à sorte que lhe reservam a família e a sociedade, e o destino ou acaso.

Assim também, em “Os Cimos”, a forma “Outra era a vez”, à medida que aproxima a *estória* do universo das fadas, rejeita-o – trata-se de uma vez diferente, a Mãe está doente e o Menino tem de enfrentar longe dela essa verdade

incompreensível. E novamente não estamos diante de um universo de moral ingênua, mas os motivos centrais do “anticonto” ou do conto trágico como forma simples – separação e (ameaça de) morte – são invocados. Tudo se passa como se, por um lado, elementos universais dos primeiros ritos de passagem de todo menino, presentes nos contos maravilhosos, fossem chamados daquele universo para dar forma à realidade tal como se apresenta aos olhos de um menino; por outro, tais elementos são postos em chave realística, deixando ver, diante de dificuldades gigantescas, a criança sem nenhuma força mágica, sem poder medir forças com a implacabilidade dos fatos que a ela se apresentam pela primeira vez. Temos, assim, finalmente, um menino dimensionado em sua impotência real, o que implica uma forma de representação do conhecimento do mundo muito diversa daquela dos contos de fadas.

Apesar de não se tratar de um reino do maravilhoso, algo da disposição mental do “*Märchen*” está presente. Após a leitura de “Os Cimos”, completado o percurso de descobertas do Menino, fica um senso de restabelecimento da bondade e da justiça, segundo o que Jolles chama de um “juízo sentimental”: a Mãe fica curada e tudo pode voltar à paz cotidiana.

Sendo o maravilhoso posto em chave realista, poderíamos falar em um modo romanesco¹⁰ como paródia em que a aventura é (inclui) o encontro da desventura e o aprendizado do “mundo maquinal”. Há, pois, o chão histórico do mundo prosaico, apresentado, entretanto, pelo *olhar poético* do Menino, de modo que mesmo o revés do maravilhoso mantém no recôndito do olhar a possibilidade mágica que reverte tristezas.

Se “a estória não quer ser história”, como está dito no primeiro prefácio de *Tutaméia*,¹¹ poderíamos entender que ela não se prende a nenhum laço da História oficial – o livro, aliás, se faz alguma história dentro da estória, faz a dos excluídos –, mas também não está circunscrita a um universo infenso às determinantes históricas. Se “a estória, em rigor, deve ser contra a História”, trabalha por isso dentro de uma realidade histórica, a favor dos enjeitados. Como deixam ver os dois “contos-moldura” de *Primeiras Estórias*, o mundo retratado é o irônico, realidade de pessoas que, na classificação aristotélica, teriam força de ação inferior à do homem comum: dá-se cena ao olhar da criança, um dos bodes expiatórios (*pharmakós*) da nossa sociedade. Esse modo de apresentação do mundo, por sua vez, dá lugar a uma reversão que se repetirá diversas vezes no livro: o chão irônico retorna ao mito,¹² mas não ao demoníaco, extremo do mesmo, e sim ao apocalíptico, revelação do anverso pela poesia.

CARAMINHOLAS

Em “As Margens da Alegria”, quando o Menino sai de jipe a passeio pela primeira vez, o narrador observa que “O Menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa”. O ato de conhecer não se dá, portanto, só pela percepção sensorial das coisas, mas também pela nomeação delas. A maneira de experimentar o novo pelas palavras, própria das crianças quando deixam de ser “infantes”, não falantes, também aponta, no conto, para o vínculo de parentesco com o escritor, já esboçado em fabulações sobre o Macaquinho e a cura da Mãe.

⁽¹⁰⁾ Cf. Northrop FRYE, “O Mythos do Verão: a Estória Romanesca” in *Anatomia da Crítica* [1957], trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Cultrix, 1973, p. 185-203.

⁽¹¹⁾ J. G. ROSA, “Aletria e Hermenêutica” in *Tutaméia*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 3.

⁽¹²⁾ Uso mito aqui num terceiro sentido, conforme à teoria de Northrop Frye: o mito apocalíptico seria momento de *anagnórisis*, de revelação. Segundo o autor, enredos que se passam no modo irônico de ficção – isto é, aqueles que têm em seu centro personagens com poder de ação inferior ao do homem comum, como as crianças, os loucos, os pobres – tendem a sofrer uma reversão para o modo mítico. Este, para

Frye, pode ser tanto o demônio, de imagens infernais, como o apocalíptico, revelador da realidade do desejo. Cabe observar que esses diferentes sentidos para “mito” são desdobramentos do sentido primeiro de “*mythos*”, que já continha duplicidade, abarcando tanto o sentido de enredo, como de mito, história sagrada ou do princípio, na Antiguidade.

O parentesco parece consumir-se definitivamente no final de “Os Cimos”, quando, no avião, a caminho da casa dos pais, o Menino efetivamente cria uma pequena *estória*. Ao receber de volta o chapuzinho do boneco, que havia jogado fora na viagem de ida, ele começa a imaginar que o macaquinho também não estaria para sempre perdido, apenas passeava por uma “outra-parce”, aonde as coisas sempre iam e voltavam”. A história que inventa o faz adquirir alguma íntima certeza sobre o mundo, revelada pela fabulação sobre o ir e vir, eternamente “porventura e porvindouro”. Como se tomasse consciência da descoberta, o Menino “*sorriu do que sorriu*, conforme de repente se sentia: para fora do caos pré-inicial, feito o desenglobar-se de uma nebulosa” (grifos nossos).

Então, enlevado pela revelação do que cria e torna real, apossando-se do poder narrativo recém-descoberto, ele continua a imaginar: “...a Mãe, sã, salva, sorridente, e todos, e o Macaquinho com uma bonita gravata verde – no alpendre do terreirinho das altas árvores... e no jipe aos bons solavancos... e em toda-a-parce...no mesmo instante só...o primeiro ponto do dia...donde assistiam, em tempo-sobre-tempo, ao sol no renascer e ao vôo, ainda muito mais vivo, entoante e existente – parado que não acabava – do tucano, que vem comer frutinhas na dourada copa, nos altos vales da aurora, ali junto de casa...”.

A cena que inventa une, num mesmo tempo e espaço, o que é bom ao que é belo: a Mãe curada, o Macaquinho de volta com a bonita gravata do Tio (antes imprópria porque a Mãe estava doente) e todo o frescor das novidades recém-descobertas na viagem. Os vários lugares alargam-se para “toda-a-parce”, o tempo eterniza-se “num só instante”. Tudo que antes destoava agora se harmoniza, pois a Mãe sarou e a beleza pode ser plena.

O compromisso com o prazer, ligado ao belo nas duas viagens do Menino, revela-se, nessa fabulação, próximo ao prazer estético da criação literária. A fabulação infantil será, aliás, recorrente no livro: aparece, em destaque, na “Partida do audaz navegante”, na *estória* contada por Brejeirinha, que prende o interesse das outras crianças ao brincar com a imaginação e a descoberta das palavras, que ela experimenta deliciosamente; em “A menina de lá”, virá fortemente ligada ao poder de transformar o real; e, em chave de representação teatral, em “Pirlimpisquice”. É bom lembrar, novamente, que a fabulação não está desgarrada da realidade, com ela “vem a vida”, como está dito no final de “Os Cimos”.

Como vimos, Aristóteles encontra na infância a tendência natural no homem para a imitação, causa geradora da *poiesis*. Freud, de maneira diferente e para outros fins, também procura na infância os primeiros traços da atividade imaginativa, que, mais tarde, caracterizaria o escritor.¹³ Vê nos jogos e brincadeiras a criação de um mundo próprio que não se aparta do mundo real, mas o reajusta de modo que o torne mais aceitável. Assim, Freud enfatiza os liames entre os objetos e situações imaginados e os tangíveis da realidade, advertindo para o fato de que a criança distingue perfeitamente os dois universos. Também o escritor levaria a sério o mundo que cria, mantendo-o distinto da realidade e, ao mesmo tempo, atado a ela. A diferença entre o brincar infantil e o fantasiar do escritor estaria no despojamento deste último em relação aos objetos reais. Como, segundo ele, o homem nunca abdica de um prazer que já experimentou, ao crescer o ato de brincar será substituído pelo fantasiar – devaneios que fa-

(13) Sigmund FREUD, “Escritores Criativos e Devaneios” [1908] in *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Imago, s. d., p. 147-58.

zem a maioria das pessoas construir “castelos no ar” durante suas vidas e que também geram as grandes obras. A partir de tal hipótese, Freud passa a estudar processos psíquicos criativos no “homem comum” e no escritor.

Nosso objetivo neste trabalho não vai tão longe. Interessa apenas apontar o possível vínculo entre o Menino e este narrador para pensá-lo nas duas *estórias*, sem que avancemos, contudo, rumo aos processos psíquicos que regem os móveis do escritor.

A aproximação sugere o olhar de um adulto que persegue o modo de ver da criança. A figura do escritor aparece, então, sombreada nos dois lados: tanto no narrador que procura a visão do novo, reservada à criança; como no Menino que, ao inventar um enredo, torna-se, simbolicamente, gênese de um narrador e, quem sabe, do escritor.

A fabulação do Menino poderia abrir vistas para o *ethos* da narrativa rosiana, que parece conter sempre uma esperança de reversão, gerada na poesia, como nervura da vida muitas vezes encoberta. Isto é, o Menino inventa um *mythos* em que tudo se harmoniza, como se cumprisse seu desejo de felicidade, de cima. O enredo que tece também é mítico, narrativa do desejo, e se revela, explicitamente – já que em forma de uma história que ele cria – como um modo de não sucumbir às desventuras da necessidade. Enquanto gênese de um narrador que busca um mundo venturoso na realidade possível, o Menino seria uma das máscaras narrativas que cobrem e revelam a poética do escritor. Aqui a face bela, próxima à “flor pelágica”, “rostinho-de-menino”...

ABSTRACT: One basic question takes place in our lecture: how the childish' universe is mixed to the universe of the adult narrator, omniscient, that follows the Boy's look. In order to try to answer this, this essay investigates how the childish' universe is related with the time and space that the Boy crosses, a question that will take us to another one: the articulation between History and myth – in the sense of plot, “mythos”, but mainly, in the sense of mythic story, with a symbolic meaning.

KEYWORDS: *Primeiras Estórias*; Myth and History; João Guimarães Rosa.