



FARIA, Maria Lucia Guimarães de. **O magistério rosiano do existir.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.* Volume 13, Julho 2013. [http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br]

O MAGISTÉRIO ROSIANO DO EXISTIR

Maria Lucia Guimarães de Faria¹

RESUMO

As estórias de Guimarães Rosa encerram um projeto poético-existencial que se dá a conhecer na estória “O espelho”, centro cordial do livro *Primeiras estórias*. Ali propõe-se a vida como um exercício contínuo de criatividade, do qual depende a proclamação de uma autonomia e a gênese de um si próprio, que se inaugura para a existência como autor do seu próprio devir. Apresentando inicialmente a estória rosiana e a plêiade de conceitos poéticos que ela engendra e promove, bem como a operação crítico-passional que a sua leitura requer, o presente trabalho toma a si a tarefa de interpretar duas estórias, uma de *Primeiras estórias* e outra de *Tutameia. Terceiras estórias* – “Darandina” e “- Uai, eu?” respectivamente – mostrando o projeto rosiano em ação em duas situações radicalmente distintas, que, no entanto, guardam semelhanças suficientes, não só para realçar e dar concretude à ideia primordial da qual promanam, mas também para deixar transparecer um consórcio entre *primeiras* e *terceiras* estórias, irmanadas no que se poderia denominar o magistério rosiano do existir.

PALAVRAS-CHAVE: existir, transcender, psiquiatrista, metamorfose, aprendizagem.

ABSTRACT

Guimarães Rosa's stories beget a poetic-existential project, which unveils itself in the story “O espelho”, core of the book *Primeiras estórias*. In this story a thesis is launched which proposes life as a continuous exertion of creativity, of which depends the conquest of an autonomy and the genesis of a self, who brings his existence forth as the author of his own becoming. After presenting the Rosian story and the constellation of poetic concepts it gives rise to, and besides examining the critic-passionate operation its reading requires, the present essay assumes the task of interpreting two stories, one from *Primeiras estórias*, the other from *Tutameia. Third stories* – “Darandina” and “- Uai, eu?” respectively – showing the Rosian project in action in two radically distinct situations, which nevertheless retain sufficient similarity to highlight and embody the primordial idea they proceed from and also to suggest a kinship between *first* and *third* stories, associated in what we might name the Rosian pedagogy of existing.

KEYWORDS: existing, transcending, psychiatrist, metamorphosis, learning.

1. Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFRJ. E-mail: maluh9@uol.com.br.

1. Introdução

Inédita, original, singular em seu gênero, *a estória rosiana* solicita uma leitura simultaneamente crítico-reflexiva e passional-amorosa, que se deve processar, não literalmente, mas simbolicamente, perscrutando “o obscuro das ideias, atrás da ingenuidade dos fatos” (ROSA, 1979, p. 105), o não-dito que se intui e se vislumbra por detrás das malhas e manhas de um dizer inovador e multifacetado. Conforme anuncia o título do primeiro prefácio de *Tutameia*, a estória rosiana pede uma “aletria” associada a uma “hermenêutica”. Um escritor que recusa o “pé-da-letra”, abomina os lugares-comuns e os caminhos fáceis, que se obstina em “mostrar a vivo a vida”, e, para tanto, mobiliza toda a sua criatividade e erudição, requer necessariamente uma *a-letria*, um categórico “não!” ao sentido mais banal e quotidiano, ao rele prosaico sem grandeza, seguida de uma *hermenêutica*, rosianamente concebida como uma travessia, inspirada pelo deus do trânsito, Hermes, de cujo nome procede a palavra “hermenêutica”.

A mais importante hermenêutica é a da própria vida. “Travessia perigosa, mas é a da vida”, dizia Riobaldo, “sertão que se alteia e se abaixa”. Existir é no nada, porque viver é um contínuo atravessar sobre o abismo. A vida é perigosa, porque não cessa de se enviar em experiência. O homem deve aprender a existir na concruz dos caminhos do bem e do mal, do dia e da noite, do ser e do não-ser, de acordo com a insubstancialidade de sua condição de destinatário da morte. *A pedagogia do autêntico existir* é a motivação que singulariza a estória rosiana. Em todas as *Primeiras* e *Terceiras estórias*, o narrador busca, sob a crosta do aparentemente banal, desentranhar o sentido mais essencial de uma existência. A maneira estranha de narrar estórias superficialmente simples revela a forte originalidade do empreendimento: narra-se a fim de suscitar, dentro da própria linguagem, a inteligibilidade mais profunda de tudo quanto se vive. Sob o singelamente pouco pulsa todo um muito. O narrador, como um demiurgo, vê-se com a difícil tarefa de *letrear* o rastro do *acontecer primeiro* de um viver, o que não é um percurso retilíneo e uniforme, mas uma via cortada de precipícios e encruzilhadas, que remonta ao ato inaugural de uma nova existência, àquele instante singular e único em que o homem afirma-se perante si próprio e poeticamente plasma o mundo que doravante habita. Para ler e acolher as estórias, não ao pé da letra, mas numa aletria hermenêutica, necessário se faz *deletrear* o discurso do percurso como recurso extremo para a com-participação no gesto pródigo de um acontecer que transcende qualquer acontecido.

A poética rosiana das estórias é um “pacto de puro entusiasmo”, em que a vida de qualquer um – do humilde mortal ao mais sofisticado dos espíritos – recebe um impulso arrebatadoramente ascensional, um irresistível convite à invenção, um milagroso *quantum* de alegria, que lhe possibilita transfigurar a fisionomia de sua passagem pela Terra. Todas as estórias, *primeiras* e *terceiras*, respondem ao “juízo-problema” proposto pela estória “O espelho”, núcleo das *Primeiras estórias*: “Você

chegou a existir?” Não há atender a essa provocação essencial senão mediante a radicalidade de um *salto mortale*, conforme o itinerário ensinado na mesma estória. A vida, aprende-se ali, não é um “vale de bobagens”, em que se vive “em agradável acaso, sem razão alguma”, mas

consiste em experiência extrema e séria; sua técnica – ou pelo menos parte – exigindo o consciente alijamento, o despojamento de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a tulha e soterra? Depois, o “**salto mortale**”... – digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... E o julgamento-problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: – “**Você chegou a existir?**” (ROSA, 1978, p. 68)

Esse “nosso desengonço e mundo” mostra-se, afinal, “o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas” (ROSA, 1978, p. 68), palco e passagem que oferece ao homem a suprema oportunidade de nascer de si por si mesmo. Emancipado da tutela das sombras, o homem que ousa esse salto não é mais o personagem passivo de um enredo pronto e prévio, mas o “personagente”, que se proclama e assume as rédeas do seu existir. Essa transformação lhe outorga a condição de “psiquiatrista”, o artista da sua própria vida, para quem viver é um estado de poesia e criatividade.

O narrador, comprometido com esse projeto poético-existencial, entrega-se ao ato de um narrar epifânico, que encena o advir do homem a si mesmo como realização máxima da vocação de grandeza que se aloja em seu coração. Ao leitor, ele oferece a oportunidade rara de também protagonizar esse drama órfico, pois compreender o sentido do que se narra significa desentranhá-lo das profundezas mais recônditas de si mesmo, lá, onde a nascente de cada ser está à espera de “um sopro em torno de nada”, como disse Rilke, em um de seus sonetos a Orfeu. Para entrar em consonância anímica com as estórias é preciso ser, mas, para ser, um bom caminho é entrar em consonância anímica com as estórias. O círculo hermenêutico assinala a indissociabilidade entre o ler e o existir, e advoga a tese rosiana de que literatura deve ser vida. Dentro dessa perspectiva radicalmente poética, a leitura é experiência existencial da mais fundamental importância, pois se concretiza como viagem que ultrapassa os últimos confins do humano. Ungido e animado pelo exemplo dos personagens rosianos, que, de reles criaturas, amestradas no suceder do “mundo maquinal”, convertem-se em criadores que assinam com caligrafia personalíssima o desenho do seu próprio destino, o leitor educado no magistério rosiano aprende a “executar a invenção” de se transportar para a “terceira margem do rio”. Lá, ele pode realizar a conversão categórica de sua alma, uma espécie de estado psíquico mágico, muito bem traduzido na palavra “pirlimpsiquice”, que lhe propicia transformar-se num “personagem personificante”, liberto da

opressão das forças imanentizadoras que visam esmagar a propulsão transcendente do espírito e obstruir o natural florescimento da alma.

A leitura de duas estórias – uma *primeira* e uma *terceira* – põe em foco as questões acima apresentadas e mostra duas existências, tão diversas uma da outra e em condições absolutamente distintas, inaugurando um si próprio que nasce das próprias agruras dos percalços enfrentados. Em ambas, metamorfoseia-se o personagem em *personagente* e *metaformoseia-se* a história em *estória*.

2. Os portentosos fatos: “Darandina”

Em “Darandina” (ROSA, 1978, p. 119-132), a dimensão da singularidade se instala desde a abertura da estória, com a transformação de um conhecido provérbio popular. Em sua versão usual – “De noite, todos os gatos são pardos” –, o provérbio anula a individualidade e torna todos os gatos, vale dizer todos os homens, igualmente nulos e anônimos. Na versão modificada que introduz a estória – “De manhã, todos os gatos nítidos nas pelagens” (p. 119) –, assinala-se a distinção. E essa é a estória em que *um* faz a diferença. Essa é a estória em que um homem *comete-se*, ao protagonizar um “incidente hercúleo”, transcendendo, com seu “super-humano ato pessoal” (p. 121), a estreita esfera das realizações humanas.

“E, pronto, refez-se no mundo o mito, dito que desataram a dar-se, para nós, urbanos, os portentosos fatos, enchendo explodidamente o dia: de chinfrim, afã e lufa-lufa” (p. 119). O mito é *aquilo que abre* um novo e inesperado sentido, através da palavra criadora. A cópula *mito/dito*, com seu paralelismo, sua eufonia e sua rima, exprime precisamente a solidariedade intrínseca entre o dizer e o abrir, a cooperação visceral dos dois atos, dando a entender que todo dizer é um abrir, e que não há abrir sem dizer. O mito, dito, engendra o *dar-se*, que “desata” os fios do acontecer em que homem e mundo vêm a ser, na mesma reciprocidade íntima que interliga o mito e o dito. O mito nomeia a passagem do não-ser ao ser, e, nesse trânsito, plasma o real. Sem a atividade poética da imaginação, não haveria mundo, nem homem. O mito funda e motiva. O acontecer mítico forma a base e o suporte sobre os quais tudo se assenta. É de origens que fala a mitologia, de primordialidades que inspiram e alentam todo um porvir, que se mantém vivo e vigente, enquanto vigora o sortilégio mítico que o suscitou. É nesse sentido de vida inaugural que o mito irrompe, mudando um curso de monotonia e inércia e propiciando o advento do novo e do diferente. Por isso, o louco “primava” (p. 128). O dito sério-jocosos “Minha natureza não pode dar saltos?” (p. 129), alinhando-se poeticamente com o *salto mortale* proposto pelo narrador de “O espelho”, inspira o mito do “adão”, nascido de si por si mesmo – “Deu-se à luz, o fato sendo” (p. 129) – para deslançar os “portentosos fatos” e seu “monumental desfecho” (p. 132), que rompem “o vagar interior da gente” (p. 119) e propõem, em seu lugar, “um tempo mais vertiginoso e revelado” (p. 129), que, de fato, *faz estória*.

Os fatos que enchem explosivamente o dia são mesmo portentosos, justificando o título da estória, que significa azáfama, lufa-lufa, corre-corre. Um senhor bem trajado surripia a caneta-tinteiro de um transeunte. Rompe-se o sossego interior das pessoas. O ladrão encarapita-se no topo da majestosa palmeira-real que ocupa o meio da praça. Imagina-se que ele fugiu do hospício. Descobre-se que ele não era interno, mas inventara a decisão de se internar, voluntário, para o caso de virem a faltar vagas, quando toda a humanidade se varresse de louca. O homem realiza-se, comensurado com o absurdo. Equilibra-se no apogeu. Revela-se a sua identidade: trata-se do Secretário de Finanças Públicas. O povo o apupa e o tacha de demagogo. Num gesto teatral de grande efeito, ele deixa cair um sapato, depois o outro. O povo o aplaude. Começa a operação de salvamento, e ele ameaça “vomitar-se” lá de cima. Urge não fazer nada. O dr. Diretor tenta entrar num diálogo vertical, oferecendo ajuda de “baixo para cima”. O louco o ridiculariza. Surge o verdadeiro Secretário de Finanças. O louco o desdenha. Num outro lance espetacular, o louco se despe. Recomeça o salvatério, e o louco “atira-se” mais para cima, com grande risco de despenhar-se. Equilibra-se por um fio. A multidão ensandece. Nova tentativa de resgate. O louco recupera a razão. A multidão se revolta e ameaça linchá-lo. O relucido recobra a loucura. O povo o ovaciona. O herói se apruma, definitivo.

Todos esses lances extraordinários se precipitam vertiginosamente, num enredo cheio de viradas, que se equilibra retouçadamente sobre uma série de contrastes e de oposições. Em primeiro lugar, há dois planos distintos: o “nível térreo” (p. 120), no qual se embaralham e se atarantam os “substantes seres sub-aéreos” (p. 123), e o “páramo empíreo” (p. 120), onde reina, faraônico, “o repimpado, no apogeu” (p. 122). Toda verticalização trai um julgamento de valor. Essa distribuição espacial deixa o louco em grande vantagem, e é com desprezo que ele se dirige aos subalternos, que se acotovelam no “espaço inferior” (p. 123). Lá no alto, está a grandeza, o poder, a força, a superação do humano, a transcensão de limites. Cá na terra, o atraso, a impotência, o lufa-lufa de operários inoperantes, a darandina de baratas tontas.

A verticalização separa claramente os hemisférios da loucura e da sanidade, mas, com os desdobramentos dos sucessos, e com o ensandecimento da multidão, fica difícil dizer quem são os loucos, quem os são, onde a demência e onde a razão. O doido louquejava sereno em seu fastígio, enquanto a normalidade dava crescentes sinais de delírio. O contraste entre a sanidade e a insanidade traz à baila a oposição entre a mentira e a verdade. O super-humano ato pessoal outorga ao louco uma nova compreensão de si mesmo, e ele lança o libelo: “Vocês me sabem é de mentira!” (p. 122). Com a autoridade que a inopinada altura lhe confere, ele condescende a “um revelar em favor de todos”, instruindo-os “de verdadeira verdade” (p. 123). *Mentira* é ser gente ordinária, comedida e medíocre, que não inova nem surpreende: “Eu nunca me entendi por gente!...” (p. 122), declara grandiosamente o louco, desdenhando os inferos. *Verdade*, por outro lado, é “dar saltos”, aguçando os sentidos para agarrar a oportunidade

de grimpar “ascensionalíssimo” rumo ao apogeu. O “psiquiatrista” (p. 124), que enquadra as mentes alheias em categorias estanques e doentes, mente e é demente. O “psiquiartista” (p. 132), em contrapartida, arquiteto e fazedor de sua própria alma, viceja sadio e se proclama em verdade. O antagonismo do *psiquiatrista* e do *psiquiartista* é o confronto entre o humano e o super-humano: “Extremamente de arrojo era o sucesso, em todo o caso, e eu humano” (p. 120), reconhece o narrador no início da estória, orçando a distância – espacial e moral – entre “o excelso homem” e a turba multa. O humano deve arriscar-se a sobre-humano. O pouco deve aspirar a ser muito. A constatação do narrador acusa o agudo contraste entre o empalmeirado, altíloco e formidável, e os temerosos terrestres, que pisam “o chão a pés e patas”, definição dada de si mesmo pelo narrador de “O espelho” (p. 63).

Esses contrastes, provocando sucessivas inversões de perspectiva, geram um efeito altamente cômico. É cômica a forte verticalização da estória. É cômico, embora pudesse ser trágico – e, por isso mesmo, é ainda mais cômico, tragicômico –, ver a vida, a explosão de vida que o louco ato comporta, cercada de morte por todos os lados. É cômico ver a mentira trocando de lugar com a verdade. É cômico ver os *psiquiatristas* aniquilados pelo *psiquiartista*, e constatar que os alienistas não passam de alienados. É cômico ver a sanidade mal sustentando-se em equilíbrio artificial, enquanto a loucura assanha-se em seu eixo extraordinário. Mas o mais cômico é indagar em qual hemisfério abriga-se realmente a comicidade. Aos substantes, afigura-se-lhes cômico o louco, com sua jactância uranotrópica, suas tiradas superlativas, seus provérbios corrompidos e sua audácia supragravitacional. Entretanto, como ter uma ampla e exata noção da divina comédia da vida, quem vê de ângulo fixo, e de baixo? Privilegiada visão quem tem é o louco, que aprecia do alto da sua cimeira, e com possibilidade periscópica. De seu vantajoso ponto de vista, cômicos lhe parecem os subaéreos, bergsonianamente risíveis, tão previsíveis em suas reações, fastidiosos em seu movimento retilíneo uniforme. O louco, em sua inquietação ascensional, é a flexibilidade vital, a mobilidade fluente de um princípio sempre ativo, a leveza da alma que almeja deixar o solo, a mutação contínua, a irreversibilidade dos fenômenos, a originalidade sempre renovada daquilo que jamais se repete e se afiança inimitável. Como diz Bergson:

Por pouco que se reflita sobre o assunto, ver-se-á que nossos estados de alma mudam de instante a instante, e que, se nossos gestos seguissem fielmente nossos movimentos interiores, se eles vivessem como nós vivemos, eles não se repetiriam jamais: eles desafiarão qualquer imitação. Nós começamos a nos tornar imitáveis, quando deixamos de ser nós mesmos. Quero dizer que não se pode imitar de nossos gestos, senão o que eles têm de mecanicamente uniforme, e, por isso mesmo, estranho à nossa personalidade viva (BERGSON, 1975, p. 25).

Os mortais sublunares que se aglomeram na praça são justamente os que se portam por uma cartilha e reagem por estímulo condicionado. As tentativas de diálogo do dr. Diretor são rechaçadas com pilhéria, precisamente porque nada do que ele diz tem “ataque de vida válida” (p. 37), nada brota de dentro, tudo segue um receituário de salvamento. Também a multidão vai da rejeição ao louvor, deste ao repúdio, e, finalmente, à ovação, como uma massa amorfa, conduzida por cordéis. O único que manifesta uma individualidade compatível com a do louco é o narrador, que com ele estabelece uma forte empatia, que evolui para uma intensa simpatia, da qual resulta uma nova sabedoria.

Em consonância com a ilogicidade do impulso vital, o enredo da estória não obedece à lógica da causalidade, que encadeia os eventos numa sucessividade premeditada, mas se compõe de reviravoltas surpreendentes, que desviam o seu curso a todo momento. Livia Ferreira dos Santos, em seu artigo “Darandina: construção da surpresa por transformações de conhecimento”, aponta o processo das transformações como a componente básica da narrativa. Para ela, “‘Darandina’ é um exemplo de conto em que o desenvolvimento narrativo se processa através de *transformações de conhecimento*, de passagens de uma ilusão (ou uma série de ilusões cumulativas) ao conhecimento da verdade” (SANTOS, 1974, p. 167). Com efeito, o princípio que rege a narrativa é o da *metamorfose*: à imprevisibilidade da vida responde a festiva mutabilidade da existência e corresponde o vertiginoso ritmo de transe do enredo. A vida não se detém para pensar: ela se lança à frente. Enquanto persistiu “naquele elevado incongruir”, impelido por uma “imaginação que não se entorpecia” (p. 127), o empalmeirado manteve-se em seu eixo extraordinário. Quando pensou, *pesou e penou*, e por pouco não se *despenhou*. *Pensar e pesar* compartilham o mesmo étimo, o mesmo fardo, a mesma tendência imanentizadora. Sintomaticamente, na estória, ao “pensar”, segue-se o “penar”: “E era o impasse de mágica. É que ele estava em si; e pensava. Penava – de vexame e acrofobia” (p. 131).

Contudo, o que movimentava as entranhas da estória não são “transformações de conhecimento”, do tipo, não se sabia e, agora, se sabe. O que está em jogo não é uma *epistemologia do conhecimento*, mas uma *hermenêutica da vida*. Não se parte da suposição para a certeza, da dúvida para a convicção, da “ilusão” para a “verdade”. Pelo contrário, o que a estória torna patente é justamente o trajeto inverso: findam-se as certezas, assumem-se as dúvidas e afloram as perguntas, como propostas para uma percepção mais ampliada do Real, que, se personificado, poderia indagar galhofeiramente, como o louco do alto de sua palmeira, tripudiando da pretensa sabedoria dos homens: “Foram às últimas hipóteses?” (p. 127). O dr. Diretor involui de “dono” da situação (p. 122) a “abdicativo” (p. 126), “perdido o comando do tom”, perda que o leva, inclusive, a reconciliar-se com o professor Dartanhã, perdido, também, em suas diagnoses “desvárias” (p. 125), tão inúteis em sua variedade quanto desvairadas em suas pretensões. Congraçados, agora, na ignorância e na impotência, silenciosamente reconhecem os

limites da ciência, reconhecimento tácito que não escapa à argúcia irônica do narrador: “Mesmo um sábio se engana quanto ao em que crê-; cremos, nós outros, que nossos límpidos óculos limpávamos. Assim cada qual um asno prepalatino, ou, melhor, **apud** o vulgo: pessoa bestificada” (p. 122). Sandoval, em sua tirada cética, mal disfarça o espanto diante do que suplanta todas as especulações científicas: “Vejo que ainda não vi bem o que vi...” (p. 132). O dr. Bilôlo, que mantivera o humor durante todo o desenrolar dos sucessos, como se assistisse a um espetáculo de teatro ou de circo, que não o envolvesse pessoalmente, percebe-se, afinal, tragado pela corrente do que “se vivera”, e, “sério pela primeira vez”, propõe o indefinir da definição – “A vida é constante, progressivo desconhecimento...” (p. 132) – que aponta para o grande sentido da estória. Este será enunciado pelo narrador, o único que se disponibiliza animicamente para surpreender e compreender o trajeto existencial do “sujeito” (p. 126): “A vida era à hora” (p. 132). A vida não se esgota em fórmulas, não se consente em definições e não se aquieta em categorias. Pouco se lhe dá o que é de louco ou de são. A vida é cada momento que se inventa, sempre fresco de novidade, e imprevisível em seus desdobramentos. A imprevisibilidade da vida desvela a irreversibilidade do homem: “Um homem é, antes de tudo, irreversível” (p. 131), declara o narrador. Sanidade é a loucura de projetar-se em arrojo na busca de uma alteridade sempre renovada que é a única forma sadia de identidade. Louco, mesmo, nessa estória de revertérios e reviravoltas, só o Adalgiso, “ajuizado, correto, circunspecto demais” (p. 132), que, “no sonho geral, permanecera insolúvel”, e restara “imudado” como a palmeira-real, infenso aos eloquentes apelos da Vida.

A loucura do empalmeirado não é patológica. É uma loucura divina. O anônimo encarapitado no páramo empíreo é um *mainómenos*, o ser insuflado e arrebatado pelo “deus louco”, Dioniso, que propõe a destruição de todas as formas inautênticas de vida como o único caminho viável para a criação de algo realmente novo. Dioniso é o selvagem espírito da antítese e do paradoxo, do êxtase e do terror, da infinita vitalidade e da mais cruel destruição. A componente de beatitude em sua natureza participa de sua loucura e selvageria. São loucos todos os elementos associados ao deus, porque carregam dentro de si uma dualidade e porque se situam num limiar, um passo além do qual conduz ao despedaçamento e às trevas:

Aqui nos deparamos com um enigma cósmico – o mistério da vida que é autogeradora, autocriadora. O amor que se precipita para o milagre da procriação é tocado pela loucura. Assim também a mente, quando convulsionada pelo ímpeto criador. Platão reconhece a loucura do filósofo. Mas Schelling diz: “Desde Aristóteles tornou-se lugar-comum afirmar que não se cria nada grandioso sem um toque de loucura. Nós diríamos: sem uma constante solicitação à loucura” (OTTO, 1981, p. 136).

A força fundamental de toda criação incipiente e original é necessariamente inconsciente. Um impulso obscuro é o suporte de todo ato de afirmação existencial. A loucura elementar é o fundo íntimo de todas as coisas. O terrível e o infernal são o verdadeiro substrato da vida:

É preciso que haja nas obras poéticas, ao lado da inspiração, uma força cega, única capaz de inspiração. Toda criação consciente supõe uma criação inconsciente, da qual é a expansão, a exteriorização. Não sem razão, os antigos falavam de uma loucura divina ou sagrada. É assim que a natureza, já empenhada no processo de livre florescência, torna-se mais e mais caótica, como se presa de vertigem, à medida que se aproxima do espírito (SCHELLING, 1949, p. 180).

Psiquiatrista é precisamente o homem em estado de loucura divina, livre das convenções e das normas que cerceiam a liberdade e abortam o florescimento da alma. A loucura sagrada é um estado de embriaguez criativa, provocado pela inenarrável proximidade da vida e da morte:

Onde quer que haja sinais de vida, a morte está à espreita. Quanto mais viva a vida se torna, mais próxima a morte se coloca, até o momento supremo – o momento encantado em que algo novo é criado – quando vida e morte se encontram num abraço de louco êxtase. O arrebatamento e o terror da vida são tão profundos, porque são intoxicados de morte. Sempre que a vida se renova, a parede que a separa da morte é momentaneamente destruída (OTTO, 1981, p. 137).

O louco encenava, entusiasmado, o seu transe hiperbólico, enquanto, ao redor, “tudo aumentava de grave” e assumia “um ar de antecâmara” (p. 126), com “a morte tocando paralela seu tênue tambor taquigráfico” (p. 125). A tensa e ritmada batida da morte é percutida pela insistente aliteração do “t”. O som não é estentóricio, mas cavo, surdo, porque o tambor é tênue, e tatala discreto. Na “insuportável finura” (p. 125) que separa a vida da morte, “quase, quasinho... quasezinho, quase” despencando-se de sua altura inopinada, o doido, “resoluto rematado”, se equilibrava “no azul de um fio” (p. 152), causando a “tensão pânica”, gelando o sangue e horrindo o pelo da desvalida equipe de salvamento. A excitação selvagem do povo, o comportamento de mênades ensandecidas, o transporte emocional, o delírio báquico, advêm precisamente da estreita parceria da vida e da morte, coadjuvantes do incidente hercúleo. O sortilégio dionisíaco transtorna o mundo no qual a vida tinha-se tornado um hábito e uma certeza. Todos os limites que a normalidade impôs são abolidos. O homem é atirado para fora de tudo

o que é seguro e estabelecido, para fora de todo refúgio de pensamento e sentimento, e lançado dentro do caos primordial, no qual a vida, cercada e impregnada de morte, experimenta eterna renovação e transformação.

O narrador de “Darandina” é uma 1ª pessoa que não fala de si, mas de um outro eu, com o qual estabelece profunda *empatia* (= perceber o que o outro sente), que evolui para *simpatia* (= sentir junto com o outro) e se consuma em *compaixão* (= sentir o que o outro sente). Ele está presente aos eventos narrados, como um dos médicos do instituto psiquiátrico ao qual o louco se apresenta. Como médico, ele realiza um dos procedimentos lúdicos caros a Guimarães Rosa, que é o de participar do universo ficcional de suas estórias, ficcionalizando-se como um dos personagens. O tom desse narrador – a cultura e a erudição a serviço da ironia e da paródia – é bastante semelhante ao dos narradores de “Famigerado” e “Fatalidade”. Ele se desempenha, na estória, como testemunha privilegiada dos acontecimentos que culminam na consagração do louco, ao qual ele adere emocionalmente, o que lhe permite traçar o roteiro da conversão do personagem em *personagente* (p. 124) e surpreender todas as viradas espetaculares que levam o repimpado de esquizofrênico a *psiquiartista*.

O vai-e-vem da consciência dos médicos, o crescer e desconter-se das emoções da multidão até atingir o paroxismo, o inflar-se/detumescer-se/reaprumar-se do louco, além do movimento do seu próprio pensamento para se haver com os fatos portentosos, são filtrados na percepção do narrador. A sua diferença com relação a todos os demais presentes é que ele apreende por dentro, e não de fora, todas as etapas por que passa o surtado. Ele vai modulando a sua própria sensibilidade, e aguçando a sua intuição, de modo a adivinhar, com crescente agudeza, a intimidade do herói. De início, ele lamenta que se tenha bruscamente rompido o “vagar interior da gente”. Logo se apercebe vivamente da superioridade do “ilustre homem” (p. 123). Estabelece um primeiro canal com ele, ao divertir-se com suas facécias: “Riu, ri, riu-se, rimo-nos” (p. 122). Aproxima-se mais, ao achar verdade nas palavras do demente, e presta-lhe sincera simpatia intelectual: “Fato, fato, a vida se dizia, em si, impossível. Já assim me pareceu. (...) De mim, não pude negar-lhe, incerta, a simpatia intelectual, a ele, abstrato – vitorioso ao anular-se – chegado ao píncaro de um axioma” (p. 123). Admira a criatividade do lunático e o seu alto senso de oportunidade: “‘Um gênio!’ – notando-se, elegiam-no, ofertavam-lhe oceânicas palmas. Por São Simeão! E sem dúvida o era, personagente, em sua sicofância” (p. 124). Alarma-se com a iminência da queda: “Era de horrir-me o pelo. (...) gelou-se-me” (p. 125). Claramente extrai, da situação risível, a grandeza séria da condição autônoma do louco, que não mais se assujeita às imposições externas, mas se torna sujeito do *solo* existencial que protagoniza: “O homem parara de balançar-se – irrealmente na ponta da situação. Ele dependia dele, ele, dele, ele, sujeito” (p. 126). O que ao narrador se afigura é que o *sujeito* não mais oscila ao sabor de circunstâncias alheias ao seu comando, mas dita a cadência do

seu (des)governar-se – *dele, ele, dele, ele* – brotada do ritmo interno do seu *depende* de si, enquanto pende da árvore. O narrador, então, se rende ao arrebatamento e se entusiasma com a singularidade triunfante do “misanthropoide gracioso”: “Descobri, o que nos faltava. Ali, uma forte banda-de-música, briosos, à dobrada”. E exalta a solitária audácia do “inacessível”, parodiando o grandiloquente discurso de Napoleão aos seus soldados, diante das pirâmides do Egito: “Do alto daquela palmeira, um ser, só, nos contemplava” (p. 129).

Mas em nenhum momento é tão profundo o vínculo do narrador com o louco como quando da “queda” do demente “relucidado”. O drama da consciência recobrada e da condição humana miseravelmente readquirida é narrado com grande penetração e sensibilidade. Intimizando-se e identificando-se cada vez mais com o louco desenlouquecido, o narrador faz seu o medo de despencar e ser linchado, e compassivamente lamenta a precisão de viver que vencia o ex-herói, Hércules deposto:

Reaparecendo o humano e estranho. O homem. Vejo que ele se vê, tive de notá-lo. E algo de terrível de repente se passava. Ele queria falar, mas a voz esmorecida: e embrulhou-se-lhe a fala. Estava em equilíbrio de razão: isto é, lúcido, nu, pendurado. Pior que lúcido, relucido; com a cabeça comportada. Acordava! (...) Desintuído, desinfluído – se não se quando – soprado. Em doente consciência, apenas, detumescera-se, recuando ao real e autônomo, a seu mau pedaço de tempo e espaço, ao sem-fim do comedido. Aquele pobre homem descorçoava. E tinha medo e tinha horror – de tão novamente humano (p. 131).

À “garrida voz, tonifluente” (p. 120) de antes, replica, agora, “a voz esmorecida”. Ao repimpar no apogeu segue-se o descorçoamento. O grimpar “voraz, expedito arriba, ao incrível, ascensionalíssimo” (p. 119) é contestado pelo “desprojetar-se” e tentar “agarrar-se, inapto, à Razão Absoluta” (p. 131). A ascensão dá lugar ao “descendimento” (p. 132), privando a todos do esperado *gran finale*. Existencialmente aderido ao ex-louco, o narrador compartilha fisicamente o *pathos* desse retrocesso, condoído e *com-doendo*: “Tremi, eu, comiserável” (p. 131).

Justamente devido a essa íntima associação, no entanto, o narrador é o primeiro a vislumbrar os sinais de uma retomada da grandeza e da genialidade: “Ainda não concluindo”, diz ele, pressentindo a “maravilhosa continuação” (p. 131), pela qual todos ansiavam:

Deu-nos outra cor. Pois, tornavam a endoidá-lo? Apenas proclamou: – **Viva a luta!**
Viva a liberdade! – nu, adão, nado, psiquiatista. Frenéticos, o ovacionaram, às

dezenas de milhares se abalavam. Acenou, e chegou em baixo, incólume. Apanhou então a alma de entre os pés, botou-se outro. Aprumou o corpo, desnudo, definitivo (p. 132).

O narrador é o que mais vibra, influído pelo “monumental desfecho”. Ninguém como ele percebe tão em cheio que se *vivera o dia*, de “infausto” transmudado em “fantástico” (p. 120), após o qual nada – salvo o Adalgiso e a palmeira irreal – restava imudado.

O breve intervalo da queda dá mais vigor à nova ascensão, pois o homem que “apanha a alma de entre os pés” não é mais o louco, que, num acesso, desafiara a lei da gravidade. Quem agora se proclama é o homem relucido, o que recuperou a consciência e a sanidade, e, *de livre arbítrio*, decidiu romper com o comedimento, com a sensatez e com a racionalidade. Tendo retomado a posse da razão, o personagem, num genial arroubo final, preferiu *recobrar a loucura*. Mas esta de agora é uma loucura sã, uma lucidez delirante, um tresloucamento lúcido, ou, como a ceifeira de Fernando Pessoa, “a alegre inconsciência e a consciência disso” (PESSOA, 1974, p. 144). Como tal, é um estado superior de grande poder, a “mirificácia” de um permanente fazer fantasia. O louco insano pode tornar-se joguete de forças que o dilaceram, e a sua superioridade é instável, podendo, a qualquer momento, ser revertida pelo retorno da lucidez. O louco são é senhor da desmesura que o promove, e o seu delírio é a entusiasmada celebração das transcensões que realiza. O louco demente desinsufla-se e perde o prumo. O louco de mente plena *apruma-se definitivo* e sustenta-se em seu “eixo extraordinário”. A ruptura com a Razão Absoluta favorece a “maravilhosa continuação”: a continuidade do impulso vital, liberto de cerceamentos e entraves, realizando-se “à hora”, no ferver do instante, em colaboração com as forças mais caóticas, e, por isso mesmo, mais criativas, que garantem a originalidade e a possibilidade dos super-humanos atos pessoais. Essa é a continuidade da propulsão transcendente da alma, que não quer saber de obstáculos, que não aceita nenhuma tendência imanentizadora, que escarnece da gravidade e só reconhece os seus “altos intentos” (p. 129) ascensionalíssimos. É, em última análise, a continuidade do vir-a-ser, do vir ao Ser, esse, sim, o portentoso evento, o inesperado radical, para nós, seres muito mais afeitos e propensos ao que se patenteia à nossa visão do que à escuta da silenciosa voz do que permanece velado. “Concluindo” (p. 132): viver não é impossível, mas requer o quotidiano e difícil “milagre” (p. 123) de alentadamente raptarmo-nos ao substante meio subaéreo, onde se impõem os limites e os interditos demasiadamente humanos. Por isso, o mote final do louco-desenlouquecido-realocado é: “Viva a luta! Viva a liberdade!” Exercer a liberdade de ser é a luta mais árdua da criatura humana nesta terra.

3. O gosto de segunda metade: “- Uai, eu?”

A aprendizagem é uma noção central dentro do universo de *Tutameia*. Mais fundamental ainda ela se torna, quando se pensa que os personagens das *Terceiras estórias* não estão propriamente aprendendo, mas re-aprendendo, depois da virada radical que imprimiram às suas vidas. A aprendizagem é, para eles, o ingressar num âmbito novo e mais amplo de existir. Em seu importante estudo *Tutameia: engenho e arte*, Vera Novis dá grande destaque a essa questão, mostrando as diversas configurações de que o processo de aprendizagem se reveste no livro: ora é o homem ensinando à mulher amada (“Reminiscção”, “Orientação”), ora é o velho iniciando o moço (“Hiato”, “No prosseguir”), ora dois sábios, um a par do outro, servem de exemplo a um mais jovem (“O outro ou o outro”). No caso específico de “- Uai, eu?”, o binômio da aprendizagem se apresenta sob a forma clássica do par mestre-discípulo (NOVIS, 1989, p. 79-81).

Entretanto, por mais relevantes que sejam os ensinamentos de um mestre – assuma este a condição de amante, preceptor ou mistagogo –, o que o discípulo fizer enquanto *imitação* do mestre não será mais do que *aprendizado*, passivo e de segunda mão. O verdadeiro aprender é um processo íntimo e solitário. A Aprendizagem é o instante em que o aprendiz vira mestre, de uma lição que só a ele mesmo integralmente aproveita. “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende” (ROSA, 1970, p. 235), constatou Riobaldo ao longo da difícil travessia de sua vida. É o que também verifica Jimirulino, ao experimentar “o gosto de segunda metade”.

“- Uai, eu?” (ROSA, 1979, p. 177-179) é uma narrativa de 1ª pessoa com um certo acento riobaldiano. Como o herói de *Grande sertão: veredas*, Jimirulino é um eu inquisitivo e prospectivo, que se interroga para descobrir o sentido da experiência vivida: “Se o assunto é meu e seu, lhe digo, lhe conto; que vale enterrar minhocas? De como aqui me vi, sutil assim, por tantas cargas d’água. No engano sem desengano: o de aprender prático o defeito da vida” (p. 177).

Disposto a não deixar nada enterrado, mas desentranhar integralmente o sentido oculto do que viveu, Jimirulino, como Riobaldo, conversa com um doutor letrado, o advogado que cuida do seu caso. Em ambas as situações, porém, o “diálogo” é apenas retórico e constitui verdadeiramente um *monodialogo*, no qual o locutor, seriamente empenhado no desvelamento de sua vida, se torna interlocutor de si mesmo. O monodialogo é o intercâmbio dialógico da consciência e da experiência, que se traduz na correlação entre dois “eus” – o eu-narrante e o eu-narrado – que são, e não são, um e o mesmo, pois, na distância temporal que separa um do outro, uma metamorfose existencial propiciou o nascimento de um novo ser. Como Riobaldo que, já velho, “de range rede”, se inventou no “gosto de especular ideia” (ROSA, 1970, p. 11), Jimirulino, preso, com “folga, de pensar, estes lazeres”, atina com “o gosto de segunda metade” (p. 179). O eu-narrado era livre, mas, irrefletido e atabalhoado, tornava-se

presa fácil das trapaças da vida. *O livre era preso*. O eu-narrante, por outro lado, por força da maturidade que adquiriu, libera-se dos erros pregressos e amplia-se existencialmente através da introspecção monodialógica. *O preso é livre*. Essa inversão de perspectiva inspira a paródia ao famoso verso de Casimiro de Abreu: “Ah, que saudades que eu não tenha... Ah, meus bons maus-tempos!” (p. 177).

A pergunta “– Uai, eu?” inaugura a “segunda metade” da vida de Jimirulino. A fala desse narrador de 1ª pessoa já começa no título, como o demonstra o travessão indicativo do discurso direto. “– Uai, eu?” significaria algo como: “– Uai, eu é que sou o culpado, o criminoso, o responsável?” Essa dúvida, que emerge com a “folga de pensar” que os “lazers” da prisão lhe concederam, inicia Jimirulino no “especular ideia” e dá partida à reflexão sobre a “primeira metade” de sua vida, aquela em que, *personagem*, vivia a “fincar o pé em lamas moles” (p. 178). Apenas agora, “se valendo de tempos vazios”, ele tem “a cachola e a cachimônia” (p. 178) para refletir sobre a duvidosa e mal-esclarecida situação por que passou. Por essa razão, o relato da experiência vivida é todo pontuado pelos comentários da consciência reflexiva. A pergunta, concebida como forma privilegiada do pensar, sublinha que o conhecimento autêntico só se adquire com a prévia transformação do homem. Sai de cena o personagem, e entra o narrador, *personagente*. Inicia-se o ato dois, a segunda metade. Esta tem mais sabor – o *gosto* de segunda metade – porque ele pode contrariar a história e propor a sua *estória*: “A gente vai – nos passos da história que vem” (p. 177). Se “a gente vai” e a “história vem”, a gente arremete “contra a História”, como recomenda, em suas primeiras linhas, o prefácio “Aletria e Hermenêutica”, primeiro prefácio de *Tutameia*: “a estória não quer ser história” (p. 3). Agora, ele pode exercer-se de sutilezas. A lição que ele de fato aprende com o Doutor Mimoso é o ser “atulado todo em sagacidades e finuras” (p. 177). A segunda metade expande-se nos amplos “arredores” que a conversa com o mestre lhe descerrara. O refinamento supremo dessa segunda metade é a ironia.

A finura e a sagacidade recém-adquiridas patrocinam a desconstrução irônica das virtudes do Doutor Mimoso. Logo de saída, a excessiva ênfase na excelência do doutor comunica o sentido inverso ao proposto: “Inteiro na fama – olh’alegre, justo, inteligentudo – de calibre de quilate de caráter” (p. 177). A tripla repetição da ideia – *calibre, quilate, caráter* – em palavras que, nesse contexto, significam a mesma coisa soa irônica e suspeita. São três as virtudes que o mestre aconselha ao discípulo, “estudante andante” (p. 177), que com ele queria “ardentemente” aprender: “– *Jimirulino, a gente deve ser: bom, inteligente e justo ... para não fincar o pé em lamas moles...*” (p. 178). Com “ordem” e “paciência”, versando os “solertes preceitos” aprendidos com o mestre, o narrador dedica a cada virtude um parágrafo, farta e didaticamente ilustrado. O exagero no “método” da apresentação e o excesso de didatismo já em si são irônicos, mas a ironia se acentua à medida que as comparações se desfiavam. O Doutor Mimoso – cujo nome, por si só, desperta o riso – é “bom como cobertor, lençol e colcha”, “bom, feito

mingau adoçado”; ele é “inteligente como agulha e linha”, “como dinheiro não gastado”; justo, “de medidinhos de termômetro, feito sal e alho no de comer” (p. 177). Todas as imagens que ilustram a sua bondade, inteligência e justiça são de ordem prática e utilitária, mostrando que as suas “virtudes” não têm lastro ético ou filosófico, mas visam tão-somente o proveito na esfera da vida pragmática. Quem sabe fosse esse o motivo para ele – sendo “bom, inteligente e justo” – ter uma “súcia” de inimigos? Os limites das suas qualidades são desde o início insinuados na construção “bom até-onde-que” (p. 177), que assinala que a sua bondade não vai além de um certo ponto. De modo semelhante, a dúvida quanto ao seu caráter duvidoso é semeada quando o narrador diz, após enumerar tanto virtuosismo: “O que porém bem” (p. 177).

Mas o ponto alto da ironia do narrador consiste em instilar, “a pingo de palavras”, segundo a lição do ardiloso protagonista de “Tapiiraiauara” (p. 172), as pistas que constroem o rastro do dolo cometido à sorrelfa pelo Doutor Mimoso. No vagar dos “anos invisíveis” na prisão, ele pôde divisar o traçado da astúcia do médico: “Ele, desarmado, a não ser as antes ideias. Eu – a prumo. Mais meu revólver e o fino punhal” (p. 178).

A arma do Doutor Mimoso eram as ideias, que ele, “imaginado de ladino”, articulava “muito mediante fortes cálculos” (p. 177). Sua munição eram as “raposartes” (p. 178) – justamente o que o aprendiz mais “ardentemente” veio a aprender com ele! As “antes ideias” atestam a capacidade de *pré-meditar* o curso da ação e constituem a prova circunstancial da *premeditação* do crime por parte do Doutor Mimoso.

Três inimigos sombreavam o seu sossego, e ele, “mimoso”, e, além disso, “inteligente, justo e bom!”, era “nobre” demais para enfrentá-los. A seu lado, em todos os momentos, ele tinha um homem “duro, firme, de lei – pau de ipê, canela-do-brejo”. Esse homem era “da laia leal” e “estava à obediência, com a cabeça destampada”, sugestionável. A mais leve centelha lhe correria, rápida, pelo pavio da impulsividade. Uma palavra bem inoculada, e Jimirulino seria facilmente manejável “à mão de linguagem”, para de novo citar a “técnica” adotada em “Tapiiraiauara”.

Bastava soprar a brasa: “o dia deu-se. Foi sendo que” (p. 178). O uso do gerúndio garante que a semente da “ideia” do doutor mordera Jimirulino e já iniciara seu curso. Logo o aprendiz sentia “as coisas em seus ombros empoleiradas” e se impacientava com a passividade do mestre: “Eu, já cortado com aquilo” (p. 178). Mas o Doutor Mimoso, para não enxergar os perigos, “alheava os olhos, cheio de bondades”, e, não querendo sujar as mãos com ações rasteiras, empurrava Jimirulino para o epicentro do furacão. Com a argúcia da segunda metade, o narrador percebe a manobra e comenta com mordacidade, acentuando a evasividade do médico: “Eu escutava e espiava só as sutilezas, nos estilos da conversação. Aquelas montanhas de ideias e o capim debaixo das vacas” (p. 178). Sempre ambíguo e envie-

sado, o doutor Mimoso, conhecendo o temperamento inflamável do discípulo, aconselha moderação, mas uma instrução tal, para quem é pavio e pólvora, tem o efeito exatamente de detonar a ação. Como disse Heloísa Vilhena de Araújo, Jimirulino “fora contra a ordem aparente do patrão e acertara em sua ordem escondida” (ARAÚJO, 2001, p. 280). Recordando hoje, na segunda metade, o conselho do médico e divulgando a raposarte daquela tergiversação, o narrador ironiza: “Homem justo!” (p. 178).

Quando o auxiliar já está “com as beiradas duvidadas”, o Doutor Mimoso, “afirmador”, solta a deixa final, sutil “feito no florear com a lanceta”, fazendo a incisão e injetando as palavras no ponto preciso:

– “*Deixa, Jimirulino...*” – se a melhor luz faz o norte. – ‘*Deixa. Um dia eles pela frente topam algum fiel homem valente... e com recibos, pagam...*’ (p. 179).

Que “norsteação”! Enquanto instigava o aprendiz “a abreviar com aqueles três juntos”, o mimo-mestre, oblíquo e dissimulado, dispensava “meigos cuidados” ao cavalo, o que provoca o sarcasmo do narrador: “Que inteligência!” De modo que, se gastara três parágrafos para ilustrar as “virtudes” do Doutor Mimoso, o narrador, em poucas e precisas palavras e em soléncias de destreza de ironia, revela, finalmente, em que consistia cada uma delas: a “bondade” estava no “alhear-se” e delegar o trabalho sujo para Jimirulino; a “justiça”, no falso conselho à moderação, apenas uma incitação ao desfecho violento; e a “inteligência”, na manha esperta com que lançara a provocação final. Os pontos de exclamação que finalizam os comentários zombeteiros do narrador denunciam o operar da ironia, que constitui o requinte da sua percepção de *agora*. O Jimirulino de *outrora*, contudo, cai nas artimanhas do doutor:

E peguei a ideia de que. Respirei respiração, entanto que para ásperas coisas, entre o pinote e o pensamento, enfim clareado. O mais era fé e brinquedo. Eu estava na água da hora beber onça ... Me espremi para limonadas (p. 179).

Jimirulino – o narrado, o da experiência, o falta de sutilezas, o da *história, personagem* – “pegou a ideia de que” e precipitou-se, “à rédea larga”, para consumir o seu “fortíssimo” destino (p. 179): executou à queima-roupa os três inimigos do Doutor Mimoso. Porém Jimirulino – o narrador, o da consciência, o provido de raposartes, o da *estória, personagem* – exprime-se de tal maneira que compromete o Doutor Mimoso e o aventa como mentor dos fatos infaustos: o aprendiz *pegou* o que estava lá *para ser pego* – o *desígnio* do triplo homicídio, cuja execução foi inoculada “entre o pinote e pensamento” (p. 179) de Jimirulino, “enchendo-o de vagarosamente” e “tremeluzindo-o”. Dentre as “montanhas de ideias” do médico, *esta* podia dar conta do “capim debaixo das vacas”: Jimirulino limparia

o “sujo” e o Doutor Mimoso podia continuar pensando “alto e belo”! O ponto certo fora atingido. A desarticulação do provérbio popular “na hora da onça beber água”, transtornado para “na água da hora beber onça”, acusa o pinote do pensamento de Jimirulino e a sua fúria em prontidão. Ele “urgenciava” e com isso perfez a “desarranjação” que culminou na sua prisão.

O ato “sofreguido” encerra a “primeira metade” da vida de Jimirulino. Na prisão, com a folga de pensar que lhe advém, ele divulga o “erro”, que teve: o “de querer aprender demais depressa” (p. 179). A impaciência decorre da impossibilidade de se aceder imediatamente àquilo a que se aspira. Quem vai depressa demais é incapaz de espiar as sutilezas, de intuir as sagacidades, de desvendar os traçados ocultos, de se acautelar contra as raposices. Quem tem pressa come “banana e casca” (p. 179). A catarse da sofreguidão se dá mediante o seu inverso: a vagarosa e minuciosa reflexão, durante os longos lentos anos de prisão, que dá início à “segunda metade”. Agora, ele podia praticar o “método” do Doutor Mimoso – “ordem, por fora; paciência, por dentro” – para disciplinar o natural caos do seu temperamento exaltado. A “desarranjação” da sua vida provou ser, afinal, a melhor “arranjação”. A disritmia converteu-se numa eurritmia. Na cadeia, o dilatado prazo para pensar lhe outorga a sabedoria da difícil arte de oscilar entre extremos, conciliando as disposições contrárias:

Aqui, com remorsos e recreios, riscado de grades. Mas o espírito do nariz em jardins, a gente se valendo de tempos vazios. Duro é só o começo da lei. Arrumaram para mim folga, de pensar, estes lazeres, o gosto de segunda metade (p. 179).

O poder de enviar o “espírito do nariz em jardins” para respirar *outro ar*, mesmo enquanto “riscado de grades”, atesta que o condenado era, na verdade, o *pseudopreso*, assim como o “muito prisioneiro” de “Quadrinho de estória”, que conquista, no intenso sofrimento da prisão, a liberdade de um “amanhecer” (p. 125). A combinação de *remorsos* com *recreios* comprova a recém-conquistada capacidade de integrar os opostos numa complementaridade, cuja harmonia se confirma na eufonia da aliteração do “re”. Os dois “r” de *remorsos* e *recreios* fazem jogo ainda com o “r” de *riscado*, suprimido, de certo modo, no encontro das sonoridades, o sortilégio aziago da prisão, transformada no “tempo vazio” que oferece a oportunidade para um pensar plenificador.

À unilateralidade da primeira metade de sua vida, replica a ambivalência da segunda metade. O alargamento da visão, o olhar que passa a discernir miudezas sutis são anunciados pela coruja pouxada no fim da estória. Afinal, o ensinamento do mestre lhe concedeu, de fato, “muitos arredores” e o “alentou cabidamente, por norsteação”, recomendando “a cachola e a cachimônia” que lhe descerram o amplo horizonte da reflexão. Ao adquirir o manejo da consciência irônica da existência, aprendendo

muito mais do que o ensinado, o discípulo suplanta o mestre. E é com grande ironia que o narrador termina o seu relato: “Inda hei porém de ser inteligente, bom e justo: meu patrão por cópia de imagem. Hei de trabalhar para o Doutor Mimoso!”

Como em outras passagens, o ponto de exclamação arremata a tirada irônica. Inteligente, bom e justo como o Doutor Mimoso significa mestre em raposartes. *Copiar a imagem* do patrão é atilar-se em sagacidades, imaginar-se de ladino, engrenar em “cálculos” as “montanhas de ideias”. Para quem era puro *pathos*, a cachola e a cachimônia são aquisições decisivas. A “segunda metade” não é uma questão cronológica. É um aprimoramento do espírito, um desdobramento interior, um acordo interno de complementaridade, em que o homem aprende a “se inteirar num arredondamento”, como nomeia a epígrafe da penúltima estória de *Tutameia*, sugestivamente intitulada “Vida ensinada”.

Artigo recebido: 10/02/2013

Artigo aceito: 15/05/2013

Referências

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *As três graças. Nova contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin, 2001.

BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: P.U.F., 333. ed., 1975.

NOVIS, Vera. *Tutameia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

OTTO, Walter F. *Dionysus, Myth and Cult* (translated by Robert B. Palmer). Dallas: Spring Publications, 1981.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 12. ed., 1978.

_____. *Tutameia. Terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 5. ed., 1979.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 7. ed., 1970.

SANTOS, Livia Ferreira (1974). “Darandina: construção da surpresa por transformações de conhecimento”. In: *Revista de Letras*, nº 16. 1974, p. 165-176.

SHELLING, F.-W. *Les âges du monde* (t. de S. Jankélévitch). Paris: Aubier, 1949.