

HIATO E ESTRUTURA NARRATIVA EM GUIMARÃES ROSA*

Ana Maria de Almeida**

RESUMO

Reflexões sobre o jogo drolático e a erística capiaiu, fundada em *no-nadas*, *tutaméias*, coisas aparentemente insignificantes, *viles figurae* que, no *cadinho* (*ignis circulator; matrix/matraz; athanor*), da narrativa descentrada, transfiguram, de modo incessante, os possíveis núcleos significativos do texto rosiano.

Palavras-chave: Erística capiaiu; Estrutura da narrativa; Alquimia; *Rebus rebis*.

No conto “Hiato” (*Tutaméia*), como despreziosa *vilis figura*, articula-se a metáfora fundadora da narrativa rosiana, enquanto encadeamento de fendas e rupturas da ordem significante. Nesse processo, *hiâncias fulgurantes* fundem e refundem a ordem da narrativa e a seqüência do real representado na estória, que se desenrola aquém do meio e do fim do narrado.

Nesse conto, *o puer aeternus* (o louco peregrino do Tarô, em seu *bisver e vislumar*; o Menino, *pupus e pupilla, in-fans* que, então, boceja ou balbucia; o Moço, filho mítico das águas e do céu estrelado), segue a rota (do) real (Arte Magna da transformação do real), metáfora da travessia/deslizamento da palavra. Ou, ainda, metáfora da rota sempre móvel dos significantes (*mais longe do que o fim; mais perto destarte, destarte; ordem de mistérios sem contorno em mistérios sem conteúdos*). O núcleo fundador ou finalizador está sempre ausente no processo de significação da estória (*matrix, matraz em constante transmutação; possível e não acontecido*).

* Este trabalho é dirigido aos que se iniciam na leitura de João Guimarães Rosa. É, sobretudo, dedicado à Professora Ângela Vaz Leão, que me iniciou no amor às Letras.

** Universidade Federal de Minas Gerais.

Esse processo caracteriza-se por uma espreita, uma ruptura, uma promessa breve de preenchimento, de colagem do sentido, dos significados. A narrativa, desse modo, modula-se em ritmos de aproximações metonímicas de fragmentos dispersos que concentram núcleos metafóricos, breves e alusivos a um sentido fundador ou inaugural (*solve et coagula*), para depois voltar a nova demanda, a novo preenchimento fugaz de significado para o real representado.

Os hiatos, hiências e rupturas na seqüência narrativa são como centelhas ou faísca (*scintillae* do ouro da sabedoria), partículas de consciência ou conhecimento, revelações parciais de algo latente ou sepulto que pulsiona a ordem manifestada.

A estória, nesse ritmo, configura-se como iluminação ou aproximação breve das margens do discurso em deriva.

TUTAMÉIAS E ERÍSTICA CAPIAU

Desde a concepção de Sagarana, João Guimarães Rosa propõe-se a articular uma escrita “sem margens”, descentrada, em que o todo (o texto acabado, com princípio, meio e fim bem definidos) perderia toda espécie de moldura, “tabiques” e normas, segundo o autor. Sobretudo, essa escrita fundamentar-se-ia paradoxalmente em fragmentos unidos por fendas significantes (os vazios das malhas, o abstraído mental que leva a assimilações inesperadas, iluminadoras, droláticas). O neologismo drolático (formado a partir do francês *drolatique*) alude, segundo Rosa, a tudo que é “divertido, engraçado”, ao mesmo tempo “esquisito, estranho, esquipático”. Isso, remete ainda ao jogo de coincidência de opostos que estrutura o texto rosiano. Esquipático é corruptela de antipático, talvez um cruzamento com tudo que é estapafúrdio e extraordinário, singular. Esse jogo do estrambótico, compõe a *erística capiau*: exercício zombeteiro que corrige as tutaméias da realidade, bagatelas aparentemente ridículas ou insignificantes, empregadas a modo de silogismos inconclusos, para fazê-las ascender ao raciocínio lúdico e iluminador.

A erística capiau, criada pelo Autor, no primeiro prefácio de Tutaméia, é drolática: exercício zombeteiro, com aparência de insignificante, manhoso, ardiloso, tendo, porém, razões sérias. Reflete, essa erística, estranha e divertida, o pensamento desgarrado do homem simples, cercado por forças ocultas e misteriosas, as quais o ser pedestre de lógica procura coordenar, ordenar por meios de associações sutis, fragmentadas, tomadas de sua experiência comum.

Desse modo, no conto “Hiato”, quando o sinistro irrompe no cotidiano dos dois vaqueiros, sob a forma de um touro-mor, o que estava oculto vem à luz, brota das trevas do interdito (ou entredito, maldito), levando as personagens a nova per-

cepção do lugar, do tempo, bem como a novas formas de articular a linguagem costumeira, tornada mais apta a formular o medo ante o desconhecido, o incomum.

Por um ápice, por um fio, por um triz, sob a máscara pacificada do cotidiano, a percepção se dá conta de que há, sob o mais insignificante dos fatos, um enigma e um mistério. Por um quase nada, filamento, fio (*gr. thrix*) reflete-se a paradoxal “coerência do mistério geral que nos envolve e cria”. (Rosa, 1967, p. 3-12)

Em carta, datada de 23 de julho de 1946, destinada aos “Arquivos implacáveis de João Condé”, sobre a estruturação de seu primeiro livro, João Guimarães Rosa anuncia seu projeto de alquimia verbal, baseado em nonadas, em modelos reduzidos, *viles figurae*, apenas na superfície, reles, ordinárias, sem valor:

Algo, porém, tem de ser dito. Ao autor o que é do autor, mas a João Condé o que é de João Condé.

Assim, pois, em 1937, um dia, outro dia, outro dia... – quando chegou a hora de o Sagarana ter de ser escrito, pensei muito. Num barquinho, que viria descendo o rio e passaria ao alcance das minhas mãos, eu ia poder colocar o que quisesse.

Principalmente, nele poderia embarcar, inteira, no momento, a minha **concepção-do-mundo**.¹

Como no barquinho, *matéria vacua*, tutaméia, matéria ao mesmo tempo vil e gloriosa em que parte o “Aldaz Navegante”, sua travessia literária assumiria a audácia de concentrar nas pequenas coisas, ou de abstrair delas, uma concepção de mundo que alargaria as perspectivas do regionalismo exótico, nacionalista e autobiográfico, assim como a de sintonizar Minas Gerais com o alegre mistério que é a miórdia do mundo, universo resistente às sínteses filosóficas, que os simples organizam em argumentações e interpretações aparentemente absurdas, irracionais. Os arquivos de Condé registram:

Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior – sem convenções, “poses” – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo de capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca.

Bem, resumindo: ficou resolvido que o livro se passaria no interior de Minas Gerais. E compor-se-ia de 12 novelas. Aqui, caro Condé, findava a fase de premeditação. Restava agir.

¹ Guimarães Rosa “Arquivos implacáveis de João Condé”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1967. 2º cad. p. 4. Este caderno contém homenagens póstumas a Guimarães Rosa.

Sua concepção de literatura e de escrita defende o primado da intuição, da revelação e da inspiração, contra o uso presunçoso da razão reflexiva. Assim o atesta a correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri. Dessa perspectiva, a Arte seria como o salto dançarino do cômico ao excelso, do particular ao universal, tal como o fazem os marginais da razão² (Rosa, 1960, p. 3; 1967, p. 11). É um exercício em que o fazer poético e a reflexão sobre esse fazer predominam sobre o relato histórico, fluindo sem margens e além das margens de toda a significação centrada. Esse exercício é como um pulo, salto, dança de onde fluem iluminações, centelhas, aproximações sutis de séries não coincidentes. Fluindo assim como um rio sem margens que é o ideal do peixe, que avança na água como se fosse um dedo numa luva. Assim ele o expressa no mesmo depoimento aos “Artigos implacáveis”:

Tinha de pensar, igualmente, na palavra “arte” em tudo o que ela para mim representa, como corpo e como alma; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente.

Já pressentira que o livro, não podendo ser de poemas, teria de ser de novelas. E – sendo meu – e com alma; como um daqueles variados caminhos tanto.

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos a respeito de normas, modas, tendências, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe.

O projeto culminou com a reunião, em um livro de nove narrativas conhecidas, entre as quais, uma, “Bicho Mau”, deixou de figurar, por não ter parentesco com as demais, servindo de semente para outro livro, prometido para depois. “Uma história de amor” também ficou prometida para depois. “Questões de família” foi, simplesmente, renegada como “fraca, sincera demais, meio autobiográfica, mal realizada”. Faltava nela aquilo que, segundo o Autor, é a chave da escrita, conforme se lê em “A hora e vez de Augusto Matraga”, a elaboração ficcional, que ordena a mixórdia confusa do real: “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor”. (Rosa, 1964, p. 388)

Faltava a pontuação, a aproximação dos fragmentos e de lacunas, o movimento do *bicho-larvim* no fruto, demandando um núcleo móvel. Terreno movediço, em que “quem conta um conto aumenta um ponto”, alargando margens vazias,

² As imagens relativas a saltos, a danças e hiatos iluminadores são constantes na obra de Rosa. De Plotino, extraiu para epígrafe de *Corpo de baile*, o seguinte texto: “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente”. Em meu trabalho sobre *Primeiras estórias*, comparo o Menino ao *puer aeternus*, o louco andarilho do Tarô, em sua dança na Rota Real.

sempre aptas a assumir quaisquer contornos³ (Barthes, 1974; Jung, 1985). Nesse jogo de aparecimento/desbotamento, é realçado o que cintila entre um isso e um aquilo, entre uma passagem e outra passagem.

Entre essas narrativas, Guimarães Rosa considerou “A hora e vez de Augusto Matraga” como “a mais séria, de certo modo síntese e chave de todas as outras”. Essa chave, tenho certeza, está na metáfora da narrativa como *matraz* transformador dos significantes, na demanda do *ouro* da significação. Matraga lembra o cozimento alquímico no matraz ou cadinho em que a matéria, aparentemente vil e reles, é transmutada e torna-se “substância” iluminadora de novas dimensões – “vagalume” ou luz do “dia de Todos os Pássaros”.

O termo “Matraga” relaciona-se, pois, com *matraz*, vocábulo que designa o balão de laboratório, o ovo cósmico e o forno dos alquimistas, no qual o fogo do *Opus* devia estar permanentemente aceso. Entre os instrumentos da Alquimia, o matraz, *Ignis circulator*, é representado por um triângulo dentro de uma circunferência, simbolizando o *atanor*, o forno ou a fornalha onde se processa a Grande Obra. Esse símbolo foi utilizado por Guimarães Rosa para representar a marca de gado que infama e, ao mesmo tempo, dá outra dignidade ao corpo de sua personagem. Essa marca de infâmia e depuração faz coincidirem o drama universal da existência e a idiotia do hora a hora desprovido de significado. Lembrando, ainda, que Matraga é anagrama de *gramata* (cf. gr *gramma*, *grammatos*: “texto, escrito, inscrição, livro, letra, literatura”), tem-se finalmente, o simbolismo fundamental do texto rosiano: cadinho alquímico em que se depuram nonadas, travessia espiralada em demanda de explicações, de sentidos sempre em fuga, de abertura de fendas significantes. Enfim, produção de centelhas, iluminações parciais de uma pauta subjacente ao pacto sempre provisório que une personagens e narrativas.

Assim, o núcleo fundador ou finalizador está em constante transmutação, no processo de significação da estória. A *matriz*, como núcleo flutuante, liga início e fim no matraz da criação – *urobóros*, símbolo do infinito que une princípio e fim em movimento contínuo. Esse processo de circulação incessante da “matéria vertente” é sinalizado pelos vocábulos “nonada e travessia”, no início e na suspensão da narrativa em **Grande sertão: veredas**. Com isso pode-se concluir que o centro incógnito e almejado é sempre *outro*, outra coisa, que exorbita as tentativas de circunscrição do real.

Desse modo, no conto “Hiato”, o touro instaura o amorfo e a vacilação no lugar da ordem pacífica do momento presente. Surge como outra ordem, dupla: a da fenda, da sutura, não coincidente com o visto e o vivido. É o ente da cicatriz, da fenda

³ Segundo Roland Barthes é a intermitência, a encenação de um aparecimento do desaparecimento que seduz, em sua cintilação breve. Aqui se associa o sentido das cintilações (*scintillae*), faíscas, na Alquimia. Segundo Jung elas tiram as névoas dos olhos do aprendiz, servidor/salvador da natureza e aproximam-no, por breve intenso átimo, da totalidade, do sentido fugidio.

(remete ao assassino-mor, ao autor da morte do pai de Põe-Põe), fantasma de um vazio, de uma hiância, de um grito silenciado. Ou seja, remete ao não formulado, ao informe que irrompe na seqüência e *im-põe* uma ordem de significação para aquelas mentes simples.

Remoto, o touro, de imaginação medonha – a quadratura da besta – ingenerado, preto, empedernido. Ordem de mistérios sem contorno em mistérios sem conteúdo. O que o azul nem é do céu: e de além dele. Tudo era possível e não acontecido. (Rosa, 1967, p. 62)

Para efeito da *iluminação trevosa*, nessa massa *mor-má* (cf. “Buriti”), não há identidade única e imóvel. Ela instaura o silêncio e a falta; fantasma de um vazio ir-reduzível (possível e não acontecido). Tudo acontece no plano da escuta, da visão breve da surpresa sinistra, achado prestes a diluir-se de novo. A brecha/fenda tem de ser suturada, exorcizada, por uma presença (outra presença recriada) que dê sentido à ausência amedrontadora, reduzindo-a ao nível do natural. Sua dimensão de pânico disseminado e vago, que ameaça toda a seqüência temporal e topográfica, é remetida a outro arremedo, também disforme, do que é costumeiro e simples:

O touro?

Pasmou-se o velho Nhácio, pendente seu beijo iorubano. — “Mas, é um mar-ruás, manso, mole, de vintém! Vê que viu a gente, encostados nele, e esbarrou, só assustado, bobo, bobo?” – falava com grossos estacatos, deu-lhe o sacolejado riso”. (Rosa, 1967, p. 63)

A exorcização, a minimização da nota opressiva opera pelo humor. O mecanismo do humor, tal como o dos mitos, quer o Autor, é uma fórmula de concretizar “malhas para captar o incognoscível”. No caso do touro-mor, é recurso para sutilar, reduzir a *nonada* “o excesso de existência” dele “sobre o comum, desimaginável”.⁴ Ou seja, o de *pôr*, de novo no lugar, a ordem das coisas.

Todavia, a erística capiau opera sérios pensamentos com esses nonadas. Segundo o Autor, em “Aletria e hermenêutica”, tudo, em compensação, vale, porque “as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias” (Rosa, 1967, p. 7). Fica em suspenso, reticente, a resposta ao enigma-mor, no silogismo inconcluso da narrativa drolática: “De onde vem o medo? Ou este terráqueo mundo é de trevas, o que resta do sol tentando iludir-nos do contrário. Fazia cansaço, no furto frio de nossas sombras”. (Rosa, 1967, p. 63)

⁴ À página 9 de *Tutaméia*, o autor expressa a tentativa do simples em captar o excessivo do desconhecido: “Disse tal: — Isto é o-que-é que mais e demais há do nem não há...”.

REBUS, REBIS: ENTRE O VIS E O BIS

“Vislumbrar”, “bisver”, na obra rosiana, referem-se à experiência das personagens (o roceiro inculto; eterno *in-fans* aprendiz da fala; o Menino e o vagalume; o Menino com o chapéu que resta do boneco/pupus perdido; a Menina/pupila de lá, espelhando mundo insólito), no limiar da iluminação, da tradução do núcleo incógnito que encadeia os acontecimentos.

Esse vislumbrar e bisver é jogo de *rebus* e *rebis*: de aproximar-se do mistério através de pequenos sinais e indícios e, com os fragmentos, parcialmente iluminados entrever o oculto e o não formulado, que a narrativa mantém à espreita, propositadamente incompletados, entrevistados, num “revoltear de poeira espectral”. (Bizzarri, 1980, p. 53)

Segundo Borges, mais do que a encenação do “assombro”, a literatura contemporânea é um “sonho dirigido”, a preparação mais de expectativas do que de respostas. (Borges, 1983, p. 6)

Rosa, na correspondência com Bizzari, explicita esta instigação de sonho, de deslocamentos e condensações que fazem aflorar um “alghures” (algum lugar indefinido), lançando o leitor para um “alhures” (outro lugar mais além, no tempo e no espaço “retrotempo”) domínio de um informulado, errático, em que o sujeito é pensado por um outro, um Outro, vivo a seu modo, ausência atuante (“recordava-se sobre nós o touro”, fragmento metonímico da metáfora que funde medo e morte, encenando-os como um todo breve e significante, por um fio/triz).

São despertados no não-lugar do inconsciente do leitor o nada, o “substrato de nenhum”, o fascínio do abismo, revoltear espectral e fantasmático de matrizes e resíduos: gorgônio, arqui-harpia, Bafomet, onho e saponho, figuram, como o touromor, “o-que-não-se-sabe-ainda-o-que-é”. (Bizzarri, 1980, p. 53-54)

Como *rebus*, a narrativa é charada que combina ideogramas e fonogramas, imagens e sílabas, raízes e infixos, frases incompletas com períodos penosamente (e humoristicamente) estruturados, interjeições, reticências, moinho de palavras e analogias. Como *rebis* (um dos nomes da pedra filosofal dos alquimistas) é *res-bis*, coisa dupla, o duplo que encena a desitengração e a morte, mas de que decorre a pulsão para a reintegração e reconstrução do matricial, a partir da coincidência e justaposição de opostos, de fragmentos de ordens diferentes.

O jogo do *rebus*, que demanda outra forma de ver, dupla ou contrária, *rebis* transmutador, explica as vinhetas de **Primeiras estórias** (que associei, em minha tese de doutorado, **A demanda da santa escritura**, às cartas do Tarô, “jogadas” pelas estórias). Como logogrifo, explica o jogo de letras que leva a uma série de palavras que devem ser decifradas e remetidas a um sentido não formulado. Tal como acontece no conto “Desenredo” de **Tutaméia** em que a personagem, traidora, é nomeada por

Livíria, Rivíria ou Irlívia. Tal personagem, metáfora da escrita/fábula que recupera (“põe em ata”) o verdadeiro, em “nova, transformada realidade”, é, na seqüência, chamada de Vilíria (lírio vil, vil figura), “plástico e contraditório” rascunho que *compõe* o real como *concidentia oppositorum* ou *mysterium coniunctionis*, para os alquimistas e místicos.

Também constituem um *rebus*, ordenador do ritmo narrativo, as diversas pautações da cantiga “Olerê-baiana”, em **Grande sertão: veredas**.

Entre o *vis* (de vislumbrar) e o *bis* (bisver), abre-se a fenda da diferença, da perda de unidade. De alguma parte já integrada como universo familiar, seguro, ordenado, as personagens deslocam-se para o outro lugar, do *vazio*, da hiância. Esse outro lugar impõe a invasão de outra ordem significante, em que os eus representados são despojados de sua unidade primordial, bem como de papéis e funções.

O mecanismo idiota ou a idiotia da realidade (no sentido de único, simples, particular), em que tudo parece ordenado por um saber arcaico, é quebrado por um *não-sei*, que impõe a diferença, a duplicidade. Assim o *ab-rupto* da irrupção do touro fratura, rompe, cinde uma ordem significante lá onde fulgurava a unidade e a segurança. Tal momento de cisão pulsiona à pautação de nova ordem significante, ou seja, a modulação de séries significantes que se complementam e se estranham.

Enfim, a aparição do touro é deslocamento que promove sobressalto e salto para um outro lugar. Esse outro lugar, entretanto, é o do inefável, do alusivo, aquém de margens fixas ordenadoras, pois afirma o exílio das personagens no espaço, agora desintegrado da ordem inicial. A esse “nada privativo” só cabe opor ou apor outro espaço de *poiese*, de criação a partir da retomada de nonadas, da coincidência entre o visto e o vivido, repostos em enquadramento zombeteiro de pausas que pautam a nova cadência. Isso explica a estrutura em *staccato* do final da narrativa: “Ainda, pois, chegava-se – ao rincão, pouso, tetos – rancharia de todos. Topávamos rede, foguinho, prosa, paz de botequim, à qualquer conta. A qualquer conta. A bem-aventurança do bocejo. Desta maneira”. (Rosa, 1967, p. 63)

Desta maneira, dessa Arte de pausas e rupturas, de superposição de séries coincidentes que se colam, brevemente, em possíveis sentidos fundadores e resgata-dores de uma unidade impossível é que se trama a narrativa de Rosa. Assim o comprova o texto de **Corpo de baile**, em que se encena a pausa, o hiato, como recurso de manter infundável a seqüência narrativa:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, queriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. Quem já esteve no

Urubùquaquá? A Casa – (uma casa envelhece tão depressa) – que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros. As grades ou paliçadas dos currais. Os arredores, chovidos. O tempo do mundo. Quem lá já esteve? Estória custosa, que não tem nome: dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfuma a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até no meio dele. Assim, esta estória. Aquele que era o dia de uma vida inteira. (Rosa, 1960, p. 363)

Como na Arte Magna da Alquimia, o labor-oratório é infundável. O fim é meta delongada, pois implica, o termo da morte. Narrar é sobrepor-se à morte, à fragmentação das percepções, ao desamparo ante o não-formulado dos mistérios. Desse modo, desta Arte (destarte), toda a estória rosiana quer-se como encenação de um fazer-se aquém e além do centro unificador e resgatador de uma unidade.

Nesta arte, a estória quer-se condensação de todos os fragmentos possíveis, com suas fraturas e aproximações, em jogo de sincronicidade. Tal como o movimento no labirinto de um dia que é o tempo inteiro e o desdobramento de máscaras no arcabouço do real representado.

A imposição de resposta ou a decifração dos enigmas que compõem o mosaico do texto implica sair da circularidade e do fascínio de um centro sempre móvel. Atingir este centro é sair da encenação do real e das possibilidades de desdobramento sem fim, que constitui a ficção, enquanto “pirlimpsiquice”:

Antes do aparecimento do touro-mor, Põe-Põe e Nhácio, personagens que pertencem ao espaço do infra-lógico, falam de modo truncado, atropelado, como Miguilim, para atender “à simultaneidade, à verdade psicológica”. (Bizzarri, 1980, p. 26)

À maneira de *rebus*, a prosódia popular aí traduzida, visa a traduzir um estágio de éden pré-prisco, original, em que os seres compartilhariam a linguagem dos pássaros, em toda potencialidade mágica, livre da expressão logicamente articulada. Nessa liberação de sons e modulações, Põe-Põe e Nhácio (nomes também residuais), expressam-se de modo sincopado, invertendo a escala vocal, trocando sons por afinidade ou confusão, usando redundância, reticências interjeições, formas apocopadas palatizações que lembram a cantoria dos pássaros:

— “Iii, xem, o bem-bom, ver a vez de galopar...”

— “Ih, é, ah! Ô vida para se viver!”
(Rosa, 1967, p. 61-63)

A aparição do touro introduz o *in-fans* no mundo das reflexões, do interdito a ser formulado, assim como das respostas que podem aprisionar o desdobramento vivo da seqüência e da rota do *puer-aeternus*. “Põe-Põe fingia o pio de pássaros em gaiola, fino assobio. Nhácio ora desabria sacudidos dizeres, enrolava mais silêncio, ressofrido”. (Rosa, 1967, p. 62)

O enigma que vem à superfície do hiato/fenda, aberto na seqüência, emudece o canto da maria-poesia, metáfora da *poiese*, enquanto amiga das sementes, germes da canção sem final, e enquanto oposto/complementar do bicho-larvim que ao demandar o núcleo/caroço transmuta e perfuma a substância viva que circunda a matriz geradora de outras formas possíveis.

Difícil se torna a estória quando propõe respostas ao enigma, a ser mantido. Decifrar o enigma é campear idéias, concatenações lógicas, conclusões difíceis. *Fim que hoje, nunca*, é a resposta inconclusa de Nhácio, apertando as silhas do alazão e da razão.

Desse modo o enigma do fim é conjurado no retrotempo mítico da narrativa, permanecendo a resposta em suspenso no movimento de vai e volta, o outra-era-vez da vez de uma estória.

A CAMPEAÇÃO DA PALAVRA

O exercício contínuo de tradução e retradução, em torno de um núcleo de significação e de sentido sempre aquém, além, flutuante, leva Guimarães a analogias ou etimologias capciosas, muito próximas da erística capiaiu. Um exemplo disso é a explicação que apresenta a Eduardo Bizzarri, a propósito da expressão “corujo vismau”, que aparece em “O recado do morro”.

“Corujo vismau”. Existe bisnau ou pássaro bisnau, significando “velhaco”, homem finório e astucioso. Mas a expressão, o termo, veio do latim: bis malus. Daí, o meu vismau – como “restituição etimológica”. Mas usado, principalmente, pela expressiva carga de estranheza e mistério, por causa da sonoridade e do aspecto, e, não menos, por ser palavra nova, desconhecida, inventada, intrigando o leitor e mexendo com seu subconsciente.⁵ (Bizzarri, 1980, p. 45)

A explicação só pode valer mesmo como “restituição etimológica” ou, como se vê em “Aletria e hermenêutica”, como “o leite que a vaca não prometeu”. Ou seja, não pelo rigor etimológico mas pela estranheza com que a palavra ressoa no tesouro de significantes do inconsciente, em seu mecanismo de deslocar e condensar significados. Destarte, pode-se encontrar muito mais aquém ou atrás, o inventar-se em sua invenção, que o Autor vislumbra e bisvê – “já de si em boa parte subliminar ou supra consciente, entre meando-se nos bojos do mistério o equivalente às vezes quase a reza”.

⁵ A expressão assim aparece, em “O recado do morro”: “Mesmo porque por diante, o Laudelim percorria todo o viajar, com suas vicisses, e dava no vivo da estória cantada – com um sinalamento preto no céu, e a lua no re-deado das árvores, e o rir do corujo vismau, saído de sua gruta, que anunciavam a falsimônia. Triz e truz, daí, era aquele desatamento, presto: o nefandório!”. (Rosa, 1960, p. 282)

A rastreação etimológica de Rosa opera também por *triz* e *truz* (num átimo de associação, apoiando-se na sonoridade e em formas sedutoras), o já anunciado no “canto e plumagem das palavras” de “São Marcos”, em *Sagarana*.

A partir de João Ribeiro, em *Frases feitas* (1960, p. 185), pode-se mapear o vôo do pássaro encantado:

Pássaro bisnau diz do sujeito mau, finório, culpado mas difícil de ser apanhado nas faltas que comete. Condena a expressão o autor das *Enfermidades da língua*, pag. 143, como vocábulo plebeu, e Manuel Figueiredo tomou-a para título de uma comédia impressa no tomo XIII das suas *Obras de teatro*.

A verdadeira origem parece ser a expressão latina, clássica, *avis mala* (*avice mala*), ave de mau agouro, que Rosa deve ter encontrado na leitura drolática de Gil Vicente. No *Auto da barca do purgatório*, o lavrador aplica ao diabo, injuriosamente, o termo “avezimão” ou “avezimau”:

Oh fideputa maldito,
triste avezimão tinhoso,
lano pecador errado!
Não – vai – não dezimei?
dize sabujo pelado.⁶

Segundo João Ribeiro, de *pássaro vismau* é que se formou pássaro bisnau. Na forma de pássaro ferido pelo estigma de mau agouro, foi estudado por Carolina Michaëllis no volume II do *Cancioneiro da Ajuda*.

Como se pode ver, a Guimarães Rosa não importa o rigor etimológico em seu propósito de criar a partir da ausência das concatenações lógicas. Os saltos droláticos, entre o *vislumbrar* e o *bisver* esquisitos e iluminadores, da prosódia popular e da leitura subliminal refletem a riqueza de deslocamentos e condensações próprios do inconsciente, enquanto tesouro de significantes.

No “hiato” entre o *bisnau* arcáico e o *vismau* contemporâneo, pode-se dizer, abre vôo a ave palavra drolática, vindo de mais fundas profundezas.

⁶ Em *Frases feitas*, lê-se *avezimau*.

ABSTRACT

Reflections on the *capiau's* (inhabitant of Rosa's backlands) drollatic Rgame and eristic, founded on nonentities, trifles, apparently insignificant things, *viles figurae*, which, in the crucible (*ignis circulator; matrix/matraz, athanor*) of decentralised narrative, transfigure incessantly the possible significant nuclei of Rosa's text.

Keywords: *Capiau's* (inhabitant of Rosa's backlands) eristic; Narrative structure; Alchemy; *Rebus rebis*.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1974.

BIZZARRI, Eduardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano*/Eduardo Bizzarri. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BORGES, Jorge Luís. Prólogo. In: _____. *O informe de Brodie*. Porto Alegre: Globo, 1983.

JUNG. *Mysterium coniunctionis*. Petropólis: Vozes, 1985.

RIBEIRO, João. *Frases feitas*. Estudo conjectural de locuções ditados e provérbios. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1960.

ROSA, João Guimarães. Arquivos implacáveis de João Condé. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1967. Caderno 2, p. 4.

ROSA, João Guimarães. Aletria e hermenêutica. In: _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967. p. 3-12.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964. p. 388.

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1959. v. II.