

# QUANDO O “VER” EVOLUI PARA O “TRANSVER”: UMA ANÁLISE DE “QUADRINHO DE ESTÓRIA”

---

Adilson dos Santos\*

**RESUMO:** *Este estudo visa apresentar uma leitura de “Quadrinho de Estória” – conto presente no volume Tutaméia (Terceiras Estórias) (1967), de João Guimarães Rosa (1908-1967) – sob o enfoque do mito do homem andrógino, relatado em O banquete, e da alegoria da caverna, presente no livro VII de A república, ambos de Platão. A análise também aponta os claros vínculos da narrativa de Rosa com o conto “O retrato oval” (1842), de Edgar Allan Poe.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *João Guimarães Rosa; conto; duplo.*

**Abstract:** *This study aims at presenting a reading of “Quadrinho de estória” – a short story included in Tutaméia (Terceiras Estórias) (1967), by João Guimarães Rosa (1908-1967) – under the focus of the myth of the androgynous man, related in The banquet, and of the allegory of the cave, related in book VII of The republic, both by Plato. The analysis also shows the clear bonds of Rosa’s narrative with the short story “O retrato oval” (1842), by Edgar Allan Poe.*

**Keywords:** *João Guimarães Rosa; conto; duplo.*

O momento em que a tragédia floresce na Grécia Antiga, no século V a.C., corresponde a um importante período da história dos gregos. Está-se diante de um momento em que se discute o que é viver em uma nova forma de sociedade. Nesta fase, observa-se uma preocupação marcadamente política, pois, com a nascente democracia e com o advento do direito, não há mais espaço para imoderações. Esta nova situação social se faz claramente sentir nas produções teatrais do momento. Grande parte da peças trágicas gregas coloca, diante dos espectadores, personagens que deverão responder por seus atos.

Tendo ou não consciência, o herói trágico pratica uma ação que se caracteriza pela chamada *hybris*. Consultando-se o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, verifica-se que, “com este termo, intraduzível para as línguas modernas, os gregos entenderam qualquer violação da *norma da medida*, ou seja, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas” (2003, p. 520). Ao perpetrar um rompimento com a ordem estabelecida, o herói deve sofrer punição pela sua má conduta e ser eliminado da *pólis*. Como um *pharmakós*, um bode expiatório, este deve ser expulso e oferecido a

---

\* Doutor em Literatura Brasileira e professor colaborador da Universidade de Londrina, PR.

todos como um espetáculo de horror. Sua derrocada serve, pois, para ilustrar o triunfo dos valores coletivos da pólis recém fundada sobre os valores individuais da aristocracia. Para citarmos um exemplo, na peça que leva o seu nome, a heroína Antígona, em função dos seus valores religiosos e da sua consciência familiar, ousou ir contra o Estado, a consciência coletiva, procurando ultrapassar a ordem decretada por Creonte de não dar sepultura ao seu irmão morto, Polinices. Em virtude de sua insolência, *hybris*, a protagonista é condenada a ser sepultada viva.

Em “Quadrinho de estória”, depara-se o leitor não com uma peça teatral grega nem mesmo com uma produção de natureza marcadamente trágica. O contexto sócio-histórico em que a estória se desenvolve não é o de uma sociedade em pleno processo de transição e de ajustamento, como a ateniense, mas o de uma sociedade cujo direito mostra-se já plenamente estabilizado. Aqui, como na grega, o Estado está atento para punir qualquer espécie de desregramento e o faz de forma efetiva.

O conto trata da estória de um homem que, impulsionado por sua *hybris*, por seu ciúme excessivo, dá cabo da mulher amada. Embora as circunstâncias e os pormenores de tal crime não sejam detalhados no decorrer da narrativa<sup>1</sup>, sabe-se que a ação praticada fora repulsiva, como comprova o pensamento do personagem: “Pensa, às vezes, por descuido e espinho. A amava... - e aquilo hediondo sob instante sucedera!” (ROSA, 1985, p. 139)<sup>2</sup>. Graças às exigências de um amor mórbido, ao doentio desejo de posse da mulher amada e/ou à incerteza de sua fidelidade, ele rompe as fronteiras da legalidade, promove um ato atroz e, por essa razão, é privado da liberdade, ou melhor, cortam-lhe as “desmedidas asas” (p. 141).

De acordo com o narrador, tudo no prisioneiro de “Quadrinho de estória” evoca o crime: “Ele é réu, as mãos, o hálito, os olhos, seus humanos limites; só a prisão o salve do demasiado” (p. 139), ou seja, da sua *hybris*. Segundo consta, curiosamente, “ele não pode arrepender-se. Tanto nem saiba de um seu transformar-se, exato, lento, escuso” (p. 141). Aliás, “ele não atenta arrepender-se, chorar seria como presenciar-se morrer” (p. 141). Daí a necessidade do confinamento. Como o narrador faz questão de salientar, “uma cadeia é o contrário de um pombal; recorde, aos despreocupados, em rigor, a verdade” (p. 138). Vale mencionar que será justamente o sentido presente no verbo “recordar”, isto é, “fazer voltar à memória ou vir de novo à memória” (Houaiss & Villar, 2001, p. 2404), que dominará toda a narrativa. Lê-se no conto que, privado do direito de ir e vir e “convidado ao desengano” (p. 138), o prisioneiro de “Quadrinho de

---

1 Os dados que o narrador fornece a respeito do assassinado da companheira constituem mais uma incógnita do que propriamente uma pista para o leitor. Ele apenas diz: o “a que foi *α*” (p. 139, grifo nosso), “o *α* que se condenou” (p. 140, grifo nosso).

2 Para as demais citações de “Quadrinho de estória” indicaremos apenas o número da página.

estória” “não pode” mais “querer”, visto que agora “é só memória” (p. 140).

Este dado é de fundamental importância para a compreensão do texto. Efetivado quase que totalmente na terceira pessoa<sup>3</sup>, o relato de “Quadrinho de estória” está fundamentado nas diversas e dispersas reflexões do personagem. O fato de não lhe ser mais facultado o acesso ao mundo externo faz com que ele tenha os sentidos da audição e da visão mais aguçados e, em decorrência disso, mergulhe de forma ainda mais profunda dentro de si mesmo.

A técnica de construção do conto apresenta diversos recursos que dificultam a leitura, tais como: uso de frases curtas e descontínuas, de fragmentos de pensamentos, jogos com imagens ou lances de imagens que se sucedem e/ou se repetem continuamente e etc. A montagem define-se, pois, pelo conflito e está em conformidade com mundo interior do prisioneiro. Esta dinâmica de construção textual provoca angústia e, ao mesmo tempo, instiga o leitor. Diante da ação que surge desintegrada, seu papel não pode ser passivo. Se quiser compreender a narrativa, ele deverá procurar meticulosamente as partes que se combinam de modo a compor o quebra-cabeça.

A começar pelo protagonista, a galeria de personagens que circula pelo conto está toda sob a capa do anonimato, sendo, algumas vezes, aludida por meio de detalhes que assumem o primeiro plano, mas que nem sempre parecem individualizar. No que diz respeito ao detento, caracterizado como um “moço que se notando bem, muito prisioneiro” (p. 138), este é evocado como “o sujeito em retângulo cabeça humana com olhos com pupilas com algo” (p. 138), “o homem” (p. 138), “o preso” (p. 140) e “o pseudopreso” (p. 141). Além dele, fora do presídio, estão a transitar: “a qualquer mulher” (p. 138), igualmente referida como “uma do vestido azul” (p. 138), “uma mulher” (p. 139) e “a de azul” (p. 140); “as repassantes outras mulheres” (p. 139), também identificadas como “as mulheres, que passam” (p. 140) e “as quantas mulheres” (p. 140); um “menino” (p. 139); “um que a nenhum fulanamente por acaso se parece” (p. 139); “o que recorda não se sabe quando onde” (p. 139); e “o homem com o pacote de papel cor-de-rosa” (p. 139). Na casa de detenção, estão os presos, denominados “todo-o-mundo” (p. 138), e o carcereiro, cuja presença é referida três vezes na narrativa: “Entra o carcereiro, para correr os ferros. Diz: - “Tomara que...” - por costume” (p. 140); “O carcereiro é velho, com rumor, nada aprendeu

---

<sup>3</sup> Em “Quadrinho de estória”, há apenas um registro de mudança de foco da terceira para a primeira pessoa, a saber: “Sempre outra vez tem de apoiar, nas tão vivas, que passam, a vontade de lembrança dela, e *contemplo*: o mundo visto em ação” (p. 139, grifo nosso). Talvez aqui resida um indício de que a pessoa do narrador seja a mesma do preso e de que ele tenha procurado assumir uma presença mais implícita do que explícita no relato. Tanto um quanto o outro estão confinados no mesmo local: “Todo-o-mundo *aquí* a pode ver – para quê? cada um de seu modo e a seu grau” (p. 138, grifo nosso).

a despertado dizer: - ‘*Tenho a chave...*’” (p. 140); e “Diz o carcereiro: - ‘*Há-de-o...*’” (p. 141). Ainda no espaço do presídio, é propiciado ao prisioneiro “ouvir” a passada de um outro personagem, um militar: “Escuta os passos do soldado sentinela, são passadas mandadamente, sob a janela mesma, embora não se veja, não” (p. 140). Já na mente do protagonista, a marcar constante presença, está a mulher do passado. A ela, o narrador se refere como “a que foi a – que nunca mais” (p. 139), a “que não existe mais, descontornada” (p. 139) e “a jamais extinta” (p. 141).

O enredo de “Quadrinho de estória” se passa em um curto período de tempo, não ultrapassando o limite de um dia. Tem início poucas horas antes do “agora” (p. 138), que equivale ao “meio do meio-dia” (p. 138), e termina nas últimas horas da noite, momento em que o protagonista “de novo se apazigua, um tanto, porventurosamente: para o amanhecer” (p. 141). Neste conto, as referências que funcionam como marcações de tempo são várias. Os exemplos a seguir estão dispostos em ordem cronológica: “Desde que diluz” (p. 139); “O sol se risca, gradeado, nasce” (p. 139); “O sol da manhã” (p. 139); “Meio do meio-dia” (p. 138); “Doidas as tardes” (p. 139); “O sol morre para todos, o rubro” (p. 140); “Deu-se o dia, no oblíquo anoitecer” (p. 140); “Dês madrugada” (p. 140); e “Amanhecer” (p. 141).

Neste curto período de tempo, correspondente ao presente do homem na prisão e ao tempo da narrativa propriamente dito, é possível também constatar a presença do tempo passado. Este jogo de planos que se cruzam está intimamente ligado à atual situação de exílio do protagonista e à categoria narrativa do espaço. Há, pois, no conto, dois espaços bem demarcados: o espaço externo ao presídio (a rua, a praça) e o espaço interno (a cela). No que diz respeito ao primeiro, as referências que aludem à parte de fora, ao “acolá” (p. 140), costumam mostrá-la como um lugar no qual o tempo parece transcorrer de forma dinâmica: “Os relógios todos rompendo por aí a fora” (p. 141). Neste lugar, “o mundo [é] visto em ação” (p. 139). Já no que se refere ao segundo espaço, ao “aqui” (p. 138), trata-se do lugar da ociosidade, da apatia e da reiteração do mesmo. Deste espaço fisicamente limitado, os olhos do protagonista perseguem, no presente, as imagens que lhe chegam através de uma pequena janela e, a partir delas, mergulha dentro de si mesmo, resgata o passado vivido e aprofunda-se em reflexões. É precisamente através das imagens que se sucedem no ir e vir de sua memória e também de suas reflexões que ao leitor é dado conhecer a causa de seu tormento e a razão de sua detenção.

Um dos elementos que chama a atenção do estudioso quando se debruça sobre o texto rosiano é o número considerável de figuras, linhas e termos que apontam para o universo da geometria. Dentre eles, estão: “quadrinho” (do título), “ondulável” (p. 138), “caixilho” (p. 138), “encontrada” (p. 138), “moldura” (p. 138), “retângulo” (p. 138), “tetrágono” (p. 138), “perímetro” (p. 139), “segmento” (p. 139), “em relevo” (p. 139),

“quadrada” (p. 139), “óculo” (p. 139), “oblíquo” (p. 140), “contraquadro” (p. 140), “quatro cantos” (p. 140), “plano” (p. 140), “descentrada” (p. 141), “caixa” (p. 141), “ângulos” (p. 141), “faces” (p. 141), “em formato” (p. 141), “oval” (p. 141) e “traços” (p. 141). Como se pode observar, nos exemplos citados, a forma que predomina é a do quadrado, numa clara alusão à cadeia. Não é sem razão que, popularmente, utiliza-se a expressão “ver o sol nascer quadrado” para se reportar aos condenados que terão como único acesso ao mundo externo a janela do “xilindró”. Vale ainda lembrar que, conforme exemplificado acima, esta predominância do quadrado sobre as outras formas já começa pelo próprio título da narrativa: “Quadrinho de estória”.

Além das formas quadradas, o narrador também cuida de fornecer outros detalhes que permitem ao leitor visualizar o espaço onde o preso se encontra. De acordo com ele, “a vermelha masmorra” (p. 140) é um “caixilho de pedra e ferro” (p. 138), dotado de uma pequena “quadrada abertura” (p. 139), com “grades” (p. 138), a qual ele chama de “fenestrecia” (p. 139), de “pequena fenda na parede” (p. 139) e de “vão, por onde vê” (p. 140). Dentro dos “quatro cantos da cela” (p. 140), como todos os presos, ou “todo-o-mundo” (p. 138), o protagonista tem “definido seu grabato” (p. 140), isto é, o seu “leito pequeno e miserável” (Houaiss & Villar, 2001, p. 1470). Trata-se, pois, de um lugar marcado pela melancolia. Esta característica transparece, inclusive, na face externa do prédio. Como diz o narrador: “A fachada defronte [...] dita tristeza” (p. 138).

É interessante notar que, ao operar esta mescla de formas geométricas e outros detalhes em sua descrição, o narrador parece não apenas circunscrever a prisão espacial, externa, mas igualmente a prisão mental, interna. Ao falar do espaço representado pelo presídio, ele dá mostras de estar evocando tanto a casa de detenção quanto o mundo interior do protagonista, a sua cabeça. Há duas passagens no conto que sustentam esta hipótese: “Aqui insere o sujeito em retângulo cabeça humana com olhos com pupilas com algo” (p. 138); “Seu cluso é uma caixa, com ângulos e faces, sem tortuoso, não imóvel. Dorme, julgável, persuadido, o pseudopreso: o rosto fechado mal traduz o não-intento das sombras” (p. 141). Como se pode constatar, sujeito e espaço misturam-se na narração. No primeiro exemplo, não há nenhum termo ou elemento gramatical que separe os conjuntos “em retângulo” e “cabeça humana com olhos com pupilas com algo”. Pelo contrário, eles são apresentados seguidamente. No segundo exemplo, o narrador descreve a cela como “uma caixa”, “com ângulos e faces”, “sem tortuoso” e “não imóvel”, que quer dizer “movente”. Logo depois, ele já se refere ao preso de “rosto fechado” que “dorme julgável”. Fora estes exemplos, há também outras circunstâncias que os aproximam. Primeiramente, assim como o presídio corresponde à cabeça do personagem, a pequena janela corresponde aos seus olhos. Em segundo

lugar, ambas as fachadas possuem expressão de melancolia.

Ainda que, explicitamente, não se arrependa do crime cometido, o preso de “Quadrinho de estória” vive atormentado pelas conseqüências dele decorrentes. O clima opressivo sob o qual ele se encontra aparece registrado na própria maneira como o narrador o caracteriza: “muito prisioneiro” (p. 138). Ampliando os exemplos do parágrafo anterior, “o intensificador *muito*, incidindo sobre o adjetivo ‘prisioneiro’, traduz o valor superlativo associado a um duplo estado de prisão: uma concreta, espacial, outra psicológica, angustiante, aquela a que a personagem interiormente se submete” (Spera, 1995, p. 133).

Na realidade, ao que tudo indica, ele sempre fora prisioneiro. Antes mesmo de ir para o presídio, ele já era cativo de um amor doentio. Dominado por um estado emocional complexo, isto é, pelo sentimento dedicado à mulher da qual pretendia receber amor exclusivo, ele opta por eliminá-la e, assim, apossar-se de uma vez por todas de seu ser. Todavia, tendo concretizado o ato, ele não se livra da obsessão nem encontra a paz que, supostamente, deveria tanto desejar. De fato, morto o objeto amado, não existe mais o perigo deste ente dedicar seu afeto a outrem. Porém, com a sua eliminação, nem mesmo o protagonista poderá mais gozar de seu afeto. Voltará a ser um ser incompleto em busca de sua unidade.

O mito do homem andrógino, exposto por Platão, em *O banquete*, ilustra bem a sensação vivida pelo personagem, um ser masculino que vive a dor da perda de sua metade feminina. Mesmo com intensidade e grau de satisfação distintos, ele “a amava” (p. 139) e ela “o amara conseguidamente” (p. 141). Com isso, eles formavam um único ser. Entretanto, em função desta mesma disparidade, ou melhor, do doentio lado masculino, ocorre o assassinato. Agora, a doação de si para o outro não encontra mais reciprocidade. Para agravar a sua situação, ele tem plena consciência de que ela seria o seu único pólo complementar. Esta noção é evidenciada quando ele questiona o que é o amor: “Amar é querer se unir a uma pessoa futura, única, a mesma do passado?” (p. 141).

Assim, mesmo depois da morte da companheira, o protagonista continua refém do amor que nutria por ela. O ato de tirar-lhe a vida não extinguiu o sentimento. Seu fantasma estará sempre por perto, fazendo-lhe companhia e lembrando-lhe de sua natureza mutilada. Dito de outro modo, “o vazio” (p. 139) por ela deixado far-se-á constantemente sentir, pois, diretamente, diz respeito à sua própria identidade. Com a quebra da unidade, ele não conseguirá mais se encontrar. Uma das partes em que se dividia o seu todo deixou de existir, não passando agora de um espectro, “um assombro abominável” (p. 139). Não é de se estranhar que o narrador caracterize a mulher do passado como uma figura “descontornada” (p. 139).

Este delinear do perfil psicológico do protagonista é de extrema importância para que se possa compreender a narrativa. Conforme dito

anteriormente, em “Quadrinho de estória”, há o espaço externo e o espaço interno ao presídio. O primeiro é marcado por um clima de dinamismo. Trata-se de um lugar plenamente iluminado pela luz solar<sup>4</sup> e caracterizado pela diversidade de cores<sup>5</sup>, pela liberdade de ir e vir e pela possibilidade de vôo. Em outras palavras, o que o preso aí vê é exatamente aquilo de que carece. Já no que se refere ao espaço interno, diferentemente do anterior, nele predomina um clima estático. Trata-se de um lugar pequeno, apertado e penumbroso. Os poucos raios solares que aí entram chegam através de uma janela pequena e gradeada. É precisamente por meio dela que o mentalmente inquieto prisioneiro avista o universo lá fora. Não lhe é permitido outro foco a não ser por entre os vãos de sua grade.

Inicialmente, as ações do protagonista parecem estar restritas ao ato de observar o que a pequena quadratura possibilita enxergar. Com efeito, todo o conto está permeado por palavras e expressões que apontam para a idéia de “visão”, tais como: “ver” (p. 138), “vê” (p. 138), “o olhar” (p. 138), “cabeça humana com olhos com pupilas” (p. 138), “via” (p. 138), “esperdiçalhe a atenção” (p. 138), “espia” (p. 138), “espreita” (p. 138), “no perímetro de sua visão” (p. 139), “vê” (p. 139), “transvista” (p. 139), “contemplo” (p. 139), “visto” (p. 139), “avistado e vê” (p. 139), “seus olhos respiram de as achar de vista” (p. 139), “visível” (p. 139), “os olhos” (p. 139), “espia” (p. 139), “reabrir as pálpebras” (p. 140), “enxergar” (p. 140), “descortinado” (p. 140), “avistada” (p. 140), “visão” (p. 140), “ver” (p. 140), “seus olhos perseguem” (p. 140), “vê” (p. 140), “veja” (p. 140), “revêm” (p. 141) e “os olhos” (p. 141). Contudo, uma análise mais atenta, mostra que suas ações vão além do puro e simples gesto de olhar. Na realidade, sua postura é contemplativa, ou seja, ele faz a fusão do “olhar” com o “analisar”, o “aprofundar-se em reflexões”.

A partir do que vê, o preso reflete sobre a sua situação, sobre os acontecimentos vivenciados e sobre a vida em geral. A este respeito, Irene Gilberto Simões, em seu estudo intitulado *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, diz que “ao se ler a primeira linha do conto, tem-se a impressão nítida de uma câmera que ‘filma’ as imagens do exterior que se alterna com outra, voltada para o registro das imagens internas” (s/d, p. 161). A dinâmica é sempre a mesma: há um olhar para fora (presente) e outro para dentro (passado). Assim, incitadas pelas imagens captadas através da “fenestrecia”, o prisioneiro resgata imagens pretéritas. Ainda segundo a autora, “as imagens, nesse conto, não são meramente descritivas, mas partes componentes e fundamentais da estória. O que o homem vê é o que nós

---

4 Por cinco vezes, o sol é mencionado na narrativa, a saber: “O raio de sol na aréia” (p. 138), “O sol da manhã é enganoso meio mágico, gaio inventa-se, invade a quadrada abertura por onde ele é avistado e vê, fenestrecia” (p. 139), “O sol se risca, gradeado, nasce, já nos designios do despenhadeiro” (p. 139), “O sol morre para todos, o rubro” (p. 140) e “Sejam quais o sol e céu, a palavra horizonte é escura” (p. 140).

5 Eis as cores que aparecem no decorrer do conto: azul, verde, cor-de-rosa, branco, rubro, vermelho e roxo.

lemos, o que significa que as imagens contam a estória” (s/d, p. 161).

As imagens que ele focaliza pelo quadrinho da janela são as mais variadas possíveis. No entanto, tendo em vista os seus interesses, é possível separá-las em dois grandes grupos. No primeiro, têm-se as imagens que ele avista involuntariamente, ou que “repetidamente desperdiça-lhe a atenção” (p. 138), nas palavras do narrador. São elas: “a grande teia, na lâmpada do poste, [...] de uma aranha verde, muito móvel, ávida” (p. 138), “nuvens ultravagadas, o raio de sol na arca, andorinhas asas compridas, o telhado do urubu pousado” (p. 138), “o céu, arquiteto” (p. 138), “surgindo e sumindo-se rua andantes vultos, reiterantes” (p. 138) e “a copa da árvore” (p. 140). Além destas, ele ainda “espreita as fora imagens criaturas: menino, valete, rei; pernas, pés, braços balançantes, roupas; um que a nenhum fulanamente por acaso se parece; o que recorda não se sabe quando onde; o homem com o pacote de papel cor-de-rosa” (p. 138-139).

Diferentemente do primeiro, o segundo grupo configura-se pela predileção do preso. Nostálgico do amor desaparecido, seu olhar reiteradamente incide sobre as mulheres que circulam. De acordo com o narrador, esta preferência se dá “por necessitar, não por curiosidade” (p. 138), uma vez que, “da que não existe mais, descontornada, nem pode sozinho lembrar-se, sufoca-o refusa imensidão, o assombro abominável” (p. 139). Eis os fragmentos em que elas aparecem:

Sempre outra vez tem de apoiar, nas tão vivas, que passam, a vontade de lembrança dela, e contemplo: o mundo visto em ação (p. 139).

Desde que diluz, tem ele de se prender ali mais, ante onde as repassantes outras mulheres, precisas: seus olhos respiram de as achar de vista (p. 139).

Vivem as mulheres, que passam, encerram o momento; delas nem adiantaria ter mais, descortinado, o que de antes e de depois, nem o tempo inteiro (p. 140).

Que ver - como bicho saído dos tampos da tristeza - ele quer; seus olhos perseguem. As quantas mulheres, outroutra vez, contra acolá o muro, vivas e quentes, o todo teatro (p. 140).

Essas mulheres, a de azul, que revêm, desmentem-se, para muito longas viagens (p. 141).

Conforme evidenciam os exemplos acima, em oposição àquela “que não existe mais, descontornada”, as “tão vivas” e “quentes” mulheres que passam são definidas, “precisas”. É justamente através delas que preso de “Quadrinho de estória” tenta diariamente satisfazer “a vontade de



lembrança” da mulher amada – o que, de fato, virá a acontecer. Seu desejo será momentaneamente satisfeito através de uma “transeunte” (p. 141) “qualquer” (p. 138), descrita apenas como “uma do vestido azul” (p. 138). Praticamente, todo o conto girará em torno dela.

A aparição da referida mulher acontece já no primeiro parágrafo da narrativa. Diz o narrador:

*A qualquer mulher que agora vem e está passando é uma do vestido azul, por exemplo, nova, no meio do meio-dia, no foco da praça. Todo-o-mundo aqui a pode ver - para que? - cada um de seu modo e a seu grau. Mais, vê-a o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades. [...] Ela não se volta, ondulável de fato se apresse, para distância. Vexa-a e oprime-a a fachada defronte que dita tristeza (p. 138).*

Em meio às tantas imagens que capta, a da mulher “do vestido azul” cai no centro de sua visão. Ela está no ponto central do dia, “no meio do meio-dia”, e no ponto central da praça, “no foco da praça”. Lê-se no conto que “só em falsificado alcance [o detento] a apreende, demarcada por imaginário compartimento, como existir da gente, pessoa sozinha numa página” (p. 138). A impressão que o leitor tem ao se deparar com a descrição desta cena é a de que ambos os personagens estão, ainda que imaginariamente, posicionados de modo a produzir um retrato. Com sua câmera fixa, o preso se mostra pronto para fotografar a mulher que se coloca no centro de sua mira e o faz, gerando, com seu gesto, um efeito quase que real.

Primeiramente, ele a vê: “Vê-a o homem” (p. 138). Em seguida, seu olhar a apreende: “Só em falsificado alcance a apreende” (p. 138). Por último, ele a detém<sup>6</sup>: “Importe lá que a mulher divise-se parada ou caminhando. De seu caixilho de pedra e ferro o olhar do homem a detém, para equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura” (p. 138). O que era somente um relance de imagem se cristaliza. Enquanto as demais imagens continuam a se movimentar e a passar no quadrinho da janela, ou da câmera, “esperdiçando-lhe a atenção” (p. 138), a da mulher de azul permanece estagnada, em “equilíbrio e repouso, encentrada, em moldura”, e se torna prolongado “objeto, no perímetro de sua visão, no tempo, no espaço” (p. 139). Fica retida no “meio do meio-dia, no foco da praça”: “Ora ainda – uma mulher. A figura no tetrágono” (p. 138).

---

<sup>6</sup> Embora o texto tenha início com a captação da imagem da mulher de azul, mais adiante, o narrador dirá que o detento “via, antemão, a grande teia, na lâmpada do poste, [...] de uma aranha verde, muito móvel, ávida” (p. 138). Aqui, é possível constatar um ponto de contado entre ambos os elementos. A avidez da aranha vista de antemão será a mesma com a qual ele enredará e capturará a transeunte em sua teia. Através dela, como uma aranha, ele procurará saciar as suas necessidades.

Tal como acontece quando se fixa por meio de fotografia a imagem de alguém, tão logo a mulher retratada desaparece, o detentor do retrato não permanece com vazio por ela deixado. Pelo contrário, através da imagem registrada, fica com sua infinita presença. Ele passa a vê-la a todo o momento do lado de fora da prisão:

Assim a do vestido azul, em relevo, fina, e aí eis, salteada de perfil, como um retrato em branco, alheante, fixa no perpasso (p. 139).

A pequena fenda na parede seqüestra uma extensão, afunda-a, como por um óculo: alvéolo. A do vestido azul nele entrepaira; espessa presença, portanto apenas visível. Assusta, a intransparência equívoca das pessoas, enviadas. Elas não são. A alma, os olhos - o amor da gente - apenas começam (p. 139).

A de azul, aqui, avistada de lado, o ar dela em torno pára roxo, entre muralhas não imagináveis (p. 140).

A de azul, agora, cabe para surpreendida através de intervalo, de encerro: seu corpo, seguridade imóvel - não desfeita - detardada (p. 140).

Gradativamente, o protagonista começa a sentir uma mudança interior. Segundo o narrador, a imagem da misteriosa mulher de azul “desfaz o vazio, conforma o momentâneo, ocupa o arbitrário segmento, possível. Opõe-se, isolante, ao que nele não acontece, em seu foro interno; e reflexos nexos. Apenas útil. Não ter mais curiosidade é já alguma coisa” (p. 139).

A partir deste ponto, ela passa a ser percebida em sua duplicidade, fazendo-o recordar da imagem da outra, aquela que ele eliminara com as próprias mãos. São dois os verbos que, na narrativa, ilustram este fato: “ver” e “transver”. Eis o trecho em que eles aparecem: “O preso a vê. Mas, transvista, por meio dela, uma outra - a que foi a - que nunca mais. Seu coração não bate agradecimentos” (p. 139, grifo nosso). Em seu estudo intitulado *As ousadias verbais em Tutaméia*, Jeane Mari Sant’Ana Spera diz que

a passagem acima aponta para uma diferença entre “ver” e “transver”, indicada pela conjunção mas. Trata-se, portanto, da expressão da simultaneidade de dois movimentos diferenciados pelo modo particular de “ver” da personagem. A visão comum, imediata, física, objetiva, é imediatamente ultrapassada pela “visão” sentimental, subjetiva, arvezada e mediada por outra, expressa em “*transvista*”. Essa alteração sintático-semântica do termo é tão importante textualmente que a idéia de “ver através de”, veiculada pelo prefixo

do vocábulo neológico, é recuperada - e, em decorrência *disso*, intensificada - pelo sintagma preposicional subsequente: “por meio dela”. Observe-se que “ver através de” está em consonância com a condição da personagem: um “pseudopreso” que analisa os dados da realidade a partir de suas reflexões (1995, p. 42).

Dotado da competência da “transvisão”<sup>7</sup>, o apaixonado detento inicia todo um movimento ascendente em direção à composição da imagem da mulher do passado. Este processo vai se intensificando à medida que o dia vai se findando e tem o seu ponto máximo durante a madrugada. Neste espaço de tempo, através de contraposições, o prisioneiro vai mentalmente evocando a mulher do passado através da de azul. A maneira como esta ação aparece registrada no discurso do narrador mostra a transeunte como sendo o avesso e complemento da outra, ou, segundo termos anteriormente utilizados, ambas constituiriam “reflexos nexos” (p. 139): “Agora, a do vestido azul, esta. Ele não a matou, por ciúme...” (p. 140); “Ela, transeunte, não o amara consequentemente” (p. 141).

Aos poucos, a imagem da mulher do passado começa a ganhar maior espaço e a da mulher do vestido azul vai se esvaziando e desaparecendo, o que comprova a afirmação do narrador de que “viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente” (p. 139). A sua completa saída de cena dá-se durante a madrugada. Neste momento, enquanto “dorme a sono solto” (p. 140), o preso se recorda do semblante da mulher com a qual viveu a experiência do amor e sente o coração se calar diante do questionamento que o afligia: “Daquela. A que a gente ama: viva vivente, que modo reavê-la?” (p. 141):

Sob sorrisos, sucessivos, entredemonstrados. Percebe, reconhece, para lá daqui, aquela, a jamais extinta, transiente, em dado lugar, nas vezes desse tempo? Ternura entreaberta, distinguível, indescritível: ela, em formato, em não azul, em oval. Ele, seus traços ora porém se atormentam; no sonho, mesmo, vigia que vai despertar, lobruga. E teme, contrito, conduzido. À cara, ocorrem-lhe maquinais lágrimas, os olhos hodiernos. Entanto de novo se apazigua, um tanto, porventurosamente: para o amanhecer, apesar de tudo (p. 141).

---

7 A especial faculdade do protagonista de “transver”, por meio da imagem da transeunte, “a que foi a - que nunca mais”, pode estar também relacionada à própria caracterização da mulher: “a de azul”. Esta cor é mencionada nove vezes na narrativa e, de acordo a simbologia, possui atributos condizentes com a ação do preso. Em seu *Dicionário de símbolos*, os franceses Jean Chevalier & Alain Gheerbrant fazem a seguinte colocação: “O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i.e., de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. [...] Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. [...] Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho” (1997, p. 107).

Na verdade, o que ocorre neste instante é a completa transformação da imagem da “transeunte” (p. 141) na imagem da “transiente” (p. 141). Dito de outro modo, o retrato gravado na memória em “tetrágono” (p. 138) volta, agora, metamorfoseado “em oval” (p. 141). Levando-se em conta a mencionada predominância das formas quadradas na narrativa, deduz-se que esta transfiguração em novo formato e com novo conteúdo não se dê de forma gratuita. A nosso ver, aqui, pode-se perceber uma clara alusão ao conto “O retrato oval”, de Edgar Allan Poe.

O conto tem início com o narrador-personagem sendo levado para dentro de um castelo ao mesmo tempo suntuoso e assombroso. Como estava gravemente ferido, o criado resolvera arrombar as portas da abandonada construção para que ele não passasse a noite ao relento. No aposento escolhido, ele se depara com uma rica decoração: paredes cobertas por tapeçarias e adornadas por numerosos troféus de armas do mais variados formatos e por uma quantidade excessiva de pinturas, emolduradas por ricos arabescos dourados. Antes de se deitar, encantado pelas inúmeras pinturas, ele se dedica à sua contemplação, acompanhando-a da leitura de um pequeno livro, encontrado ao acaso, que trazia descrições e apreciação crítica de todas as telas.

Assim que soam as badaladas da meia-noite, ao mover o candelabro de modo a favorecer a leitura, ele faz com que os raios de luz incidam sobre uma área até então completamente envolta em sombra e se defronta com o retrato oval de uma moça na flor da juventude. O extremo realismo da pintura o choca e ele fica com os olhos cravados na tela por cerca de uma hora. Segundo o narrador-personagem, “a mágica da pintura residia na absoluta verossimilhança daquela expressão que inicialmente me sobressaltara, para enfim me confundir, dominar e aterrorizar” (Poe, 1996, p. 15). Em seguida, ele passa a folhear o livro em busca de informações sobre o retrato e encontra o seguinte registro:

Era uma jovem de rara beleza, cheia de encantos e alegria. Infeliz a hora em que encontrou o pintor, apaixonou-se e com ele se casou. [...] Foi [...] com profundo pesar que essa jovem ouviu o pintor expressar o desejo de retratá-la [...]. Porém, por ser dócil e meiga, posou para ele por várias semanas, imóvel em meio à penumbra daquele aposento do alto da torre, iluminado apenas por um único foco de claridade que descia do teto e incidia diretamente sobre a tela, deixando todo o resto na escuridão. Já o pintor rejubilava-se com o trabalho, prosseguindo hora após hora, por dias a fio. Era um homem obcecado, irreverente e temperamental, sempre a perder-se em devaneios; tanto assim que se recusava a perceber que a luz nefasta daquela torre deserta consumia a saúde e o ânimo de sua esposa, a qual definhava aos olhos de todos, exceto aos seus. [...] Com o tempo, à medida que se aproximava a conclusão do trabalho, ninguém mais obteve permissão

para entrar na torre, pois o pintor entregara-se à loucura de sua obra e raramente desviava os olhos da tela, nem mesmo para olhar o rosto de sua mulher. E recusava-se a perceber que as cores que ia espalhando por sobre a tela eram arrancadas das faces daquela que posava a seu lado. Passados alguns meses, quando quase nada mais restava a ser feito a não ser uma pincelada sobre a boca e um retoque de cor sobre os olhos, o espírito da jovem reacendeu-se ainda uma vez, tal qual chama de uma vela a crepitar por um instante. E então executou-se o retoque necessário e deu-se a pincelada final e, por um momento, o pintor caiu em transe, extasiado com a obra que criara. Porém, no momento seguinte, ainda a contemplar o retrato, estremeceu, ficou lívido e, tomado de espanto, exclamou com um grito: ‘Mas isto é a própria Vida!’ E quando afinal virou-se para olhar a própria amada... estava morta! (Poe, 1996, p. 15-16)

Em “O retrato oval”, Edgar Allan Poe explora a idéia, presente no imaginário popular, de que, através do retrato, pode-se roubar ou duplicar a essência do ser retratado. Diante da fragilidade e finitude do ser humano, o excêntrico pintor, na ânsia de fazer perdurar, para todo o sempre, a rara beleza de sua companheira, entrega-se com tal obsessão à tarefa de retratá-la com grande perfeição que acaba por promover a transferência da vida para a arte. Ao fazê-lo, ele provoca, na realidade, uma ação de mão dupla: ao mesmo tempo em que capta a vida, tomando o seu lugar, o retrato por ele produzido acaba por restituí-la. Como o último parágrafo da narrativa faz notar, a vida do quadro é celebrada no mesmo instante em que a amada morre.

Tanto o retrato oval de “Quadrinho de estória” quanto o do conto de Edgar Allan Poe fixam imagens de mulheres que foram aniquiladas por seus companheiros. Enquanto o excêntrico artista de “O retrato oval” promove um assassinato pictórico, o mentalmente inquieto preso de Rosa elimina a mulher amada com suas próprias mãos. Em ambas as narrativas, as imagens cumprem o papel que seus respectivos criadores esperam: promover uma continuidade entre o vivente e o inanimado<sup>8</sup>. Aos olhos daqueles que os contemplam, ambos os retratos exalam a vida daquelas que partiram. Por meio de tais efigies, ou de tais duplos, elas sobrevivem, podendo, assim, ser admiradas novamente.

No conto de Poe, para imortalizar a imagem da mulher amada, o pintor retém a vida de seu modelo original. Já no conto de Rosa, para reconstituir a imagem “descontornada” da mulher morta, primeiramente,

---

<sup>8</sup> Durante todo o relato, é possível perceber que preocupações com a “vida”, o “estar com vida” e “perdurar” permeiam as reflexões do pseudopreso. Há diversas passagens que assinalam tal fato, como: “Seja tudo pelo amor de viver. A vida, como não a temos” (p. 138), “A vida, sem escapatória, de parte contra parte” (p. 138), “Viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente” (p. 139), “Nas tão vivas, que passam” (p. 139), “Vivem as mulheres, que passam” (p. 140), “Vivas e quentes” (p. 140), “Ninguém quer nascer, ninguém quer morrer” (p. 140) e “A que a gente ama: viva vivente, que modo reavê-la?” (p. 141).

ele fixa a presença de um duplo vivo numa imaginária tela quadrangular e, em cima deste esboço, “transvendo” seu interior e trabalhando com seu avesso, ele chega aos traços do modelo original. A finalização da obra acontece durante o sono, quando ele resgata, em imagem oval, o semblante de sua metade perdida e, com ela, momentaneamente, recompõe a antiga natureza – uma ação que no plano da realidade se vê impedida de acontecer pela circunstância da morte.

Neste percurso, que compreende o avistar a mulher do vestido azul no “foco da praça” e o chegar à “transvisão” de uma outra através dela, Regina da Costa da Silveira afirma, em sua tese *O herói nos contos de Tutaméia*, que “é possível [também] verificar a representação dos campos do visível e do inteligível” (1997, p. 154). Com esta outra perspectiva de leitura, os gregos, que já se faziam presentes através da *hybris* e do mito do homem andrógino, aparecem, agora, sob o enfoque da alegoria da caverna, presente no livro VII de *A república*.

Os claros vínculos com o texto de Platão podem ser percebidos já no início da descrição da alegoria:

Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoço acorrentados, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está diante deles, pois as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente. Imagina que ao longo dessa estrada está construído um pequeno muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de títeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas. [...] Imagina agora, ao longo desse pequeno muro homens que transportam objetos de toda espécie, que o transportem: estatuetas de homens e animais, de pedra, madeira e toda espécie de matéria; naturalmente, entre esses transportadores, uns falam e outros seguem em silêncio (Platão, 2004, p. 225).

Como os escravos de Platão, o protagonista de “Quadrinho de estória” encontra-se encarcerado num lugar marcado pela escassez de luz. Ele não está acorrentado, mas, é como se estivesse, uma vez que o espaço em que se encontra é bastante limitado e lhe possibilita receber a pouca luz solar e a paisagem vinda do exterior através de um único quadrinho de janela. Tal qual na alegoria da caverna, deste espaço, o protagonista e os demais presos consideram o mundo visível segundo o testemunho dos sentidos: “Todo-o-mundo aqui a pode ver – para quê? – *cada um de seu modo e a seu grau*” (p. 138, grifo nosso).

Algumas das imagens que ele capta da rua lembram muito as da estrada de Platão, como a dos “andantes vultos, reiterantes” (p. 138) e a do

homem carregando um objeto descrito como “pacote de papel cor-de-rosa” (p. 138). Além disso, tais imagens são igualmente projetadas sob um muro que poderia ser semelhante às divisórias atrás das quais se escondem os exibidores de marionetes: “As quantas mulheres, outroutra vez, contra acolá o muro, vivas e quentes, o todo teatro” (p. 140).

Na alegoria de Platão, um dos escravos é libertado dos grilhões e, num processo gradativo, vai visualmente constatando que tudo aquilo que via projetado no fundo da caverna não correspondia à própria realidade, visto tratar-se tão-somente de sombras ou reflexos imperfeitos do mundo exterior. Seu representante no conto é o protagonista, cuja efetiva saída da caverna, ou da cadeia, dá-se, também, através da visão, iluminada pelo sol do “meio do meio-dia”, da mulher do vestido azul. Lê-se no conto que, “se a visão cresce, o obstáculo é mutável” (p. 140). De fato, sua visão atinge o nível da “transvisão” e, por meio desta nova competência, mesmo estando enquadrado nos limites da cela, ele transpõe, de uma maneira especial, as barreiras impostas pela sua condição.

A partir da imagem captada de um duplo imperfeito, seu pensamento – que já goza de liberdade – vai além da cela onde se encontra e, enquanto “dorme a sono solto” (p. 140, grifo nosso), recupera a imagem da amada. Nesse sentido, ele ultrapassa a visão do mundo sensível, caracterizado pela aparência, e chega ao mundo inteligível, qualificado pela essência. É por esta razão que, ao final da narrativa, ele é chamado pelo narrador de “pseudopreso” (p. 141). Sua prisão é somente física.

Talvez seja este o motivo pelo qual ele tanto reflita, durante a narrativa, sobre o conceito de liberdade. De acordo com a alegoria da caverna, a condição do homem em geral é semelhante à dos escravos, ou seja, a caverna é a imagem deste mundo. Nas palavras de Platão, tais escravos “assemelham-se a nós” (2004, p. 225). De certa maneira, esta também é a idéia que permeia as ponderações do protagonista. Ele é um exemplo vivo de que a liberdade não se restringe ao estar fora da prisão, mas está condicionada ao mundo interior do próprio sujeito. Conforme assinalado anteriormente, independentemente do espaço do presídio, ele já era “réu” de “seus humanos limites” (p. 138). Como ilustra o pensamento do personagem, antes de ir para a cadeia, ele

a amava... – e aquilo hediondo sob instante sucedera! – então não há liberdade, por força menor das coisas, informe, não havia. A liberdade só pode ser de mentira (p. 139).

À outra - que não existe mais - soltou-a: como a um brusco pássaro; não no claro mundo, confinada, sem certeza. Então, não existe prisão. O a que se condenou - de, juntos, não poder mais vir a acontecer - é como se todavia alhures estivesse acontecendo, sempre. Os dois. Ele, porém, aqui, desconhecidamente; esta a vermelha masmorra (p. 140).

Por vezes, o “pseudopreso” mostra as pessoas do lado de fora da prisão confinadas em seus próprios cárceres. A mulher de azul, por exemplo, é vista “entre muralhas não imagináveis” (p. 140). Segundo o raciocínio do protagonista, “as pessoas não se libertam. O carcereiro é velho, com rumor, nada aprendeu a despertado dizer: - ‘Tenho a chave...’ [...] Ninguém quer nascer, ninguém quer morrer. Sejam quais o sol e céu, a palavra horizonte é escura” (p. 140). Se o mundo assim funciona é porque “as coisas é que estão condenadas” (p. 140). Todos nós estamos sentenciados à “vida, sem escapatória, de parte contra parte” (p. 138), isto é, “a sorte, a morte, o amor - inerem-nos” (p. 141).

No seu esforço contínuo de enxergar para além das coisas aparentes, da cópia imperfeita da mulher do passado, o preso de “Quadrinho de estória” ganha competência, pela “transvisão”, para chegar à imagem do modelo. No momento em que finaliza o trajeto, ele atinge, juntamente com a imagem em oval da mulher amada, a compreensão do que seja a liberdade: “A liberdade só pode ser um estado diferente, e acima” (p. 141). É neste estágio que se atinge “a vida, como não a temos” (p. 138).

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera Costa e Silva et al. 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PLATÃO. *A república*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

PLATÃO. O banquete. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos*. Trad. José Cavalcanti de Souza et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 01-53.

POE, Edgar Allan. O retrato oval. Trad. Márcia Pedreira. In: \_\_\_\_\_ et al. *Histórias fantásticas*. São Paulo: Ática, 1996. p. 11-16.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SILVEIRA, Regina da Costa da. *O herói nos contos de Tutaméia*. 1997. 305p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d.



SPERA, Jeane Mari Sant'Ana. *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte & Cultura/UNIP, 1995.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 1999.