

II - Estudos de Literatura Brasileira

Guimarães Rosa

Outro foco - a ironia no conto "Quadrinho de estória"

Gláucia Vieira Machado *

Resumo

Análise do conto de Guimarães Rosa, "Quadrinho de estória", em que podemos encontrar uma reflexão sobre as possibilidades e limitações da linguagem e uma proposta de transcendê-las pela infundável fonte de criação que é a memória. A partir de sua construção irônica, o texto poético de Guimarães Rosa mostra-se como produção inesgotável de sentidos, onde a linguagem é paradoxalmente recurso e obstáculo.

O absurdo não está fora da razão. Todo projeto de racionalidade funda-se em algum paradoxo que, por sua vez, desdobra-se em inúmeras construções

* Poeta. Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Alagoas. Está concluindo o Mestrado em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais, com dissertação sobre a poesia de Torquato Neto.

lógicas. O ocasional e o casual impõem-se no horizonte da possibilidade e exigem da linguagem o esforço de dizer o indizível, o imprevisível. Em Guimarães Rosa, o impossível é só uma questão de prefixo. A palavra se estende e a possibilidade de criar manifesta-se no narrar o comum, elevando-o ao sublime pelo caminho do irônico.

No conto "Quadrinho de Estória", ao flagrar um simples episódio, as imagens de um preso pelo vão de sua cela, suas reminiscências e seus sonhos, Guimarães Rosa tece uma narrativa de apenas três páginas e meia onde aproxima vida e morte, liberdade e prisão. O autor reúne elementos aparentemente opostos de maneira estranha, isto é, confunde seus limites. Ao leitor fica uma sensação de falta de começo ou fim, pois as fronteiras da contradição rompem-se na ironia.¹ Pela via da ironia, depara-se com a colocação perfeita das palavras no texto; Guimarães Rosa parece escolher palavras para compor um texto de pontuação marcada por cortes milimetricamente calculados. O resultado desse trabalho é uma narrativa ritmada, com velocidade própria, vizinha da poesia. Só que toda a perfeição conseguida no texto roseano parece apontar a brecha, o lugar onde os encaixes bem talhados não dizem tudo.

"Quadrinho de Estória" é um texto que reflete sobre as múltiplas possibilidades da linguagem. A personagem do conto tem seu olhar limitado pela condição de prisioneiro, mas o perímetro de sua visão transcende o que ele vê pelo vão de sua cela. O narrador nos diz que ele vê sem curiosidade, mas por necessidade. São seus olhos que respiram e recuperam, pelo visto, aquilo que ele transvê. Esse transvisto é lembrança.

Aquele que se lembra, no conto, é ironicamente prisioneiro, e está condenado à distância do lembrado, o que marca uma diferença entre eles. Ao mesmo tempo, aquilo que está longe parece mais perto do que nunca quando se torna lembrança encarnada numa imagem. A força do olhar está indicada nesse jogo de substituição: "*Sempre outra vez tem de apoiar, nas tão vivas, que passam, a vontade de lembrança dela, e contemplo: o mundo visto em ação.*"² Esse parece ser o grande conflito do preso; incomoda-lhe tanto a intransparência das pessoas quanto a transparência da sua lembrança. Numa tentativa de fundi-las, ele investe de ação sua lembrança ao impregná-la da visão, da imagem que dá contorno às suas recordações descontornadas.

Chegamos, assim, ao centro da discussão sobre a linguagem, dos clássicos aos nossos dias, em que observamos um confronto entre uma perspectiva idealista e outra nominalista. A questão parece ser: referir-se à linguagem enquanto universo de idéias, onde o que se busca é a essência, ou compreender-se a linguagem como realidade física, material, onde não existiriam entidades abstratas. Corre-se o risco, por esses caminhos, de ver-se na linguagem um mero "instrumento", ou, como Crátilo, discípulo de Heráclito, de abandonar as palavras e passar a apontar as coisas.

Para contrapor e aproximar as duas posições mencionadas, podem-se utilizar as referências feitas por Gilles Deleuze à significação e à designação. Aqueles que buscam a essência vão se pautar pela construção de significações, ao gosto platônico, o significado como sentido, o conceito como entidade real. Em resposta a uma significação pura, entretanto, temos a exemplificação, encarnação do conceito que perde seu caráter absoluto e reduz-se à particularidade. As designações acabam por mostrar a inviabilidade das significações

puras; os corpos que sentem e falam cobram seu lugar nesse império do significado. Esse círculo vicioso de significação / designação é impossibilitador da linguagem: a cada nova significação surgiria um novo exemplo que devoraria o significado, perdendo, ao mesmo tempo, toda possibilidade de traduzir-se em sentido. Seria possível uma linguagem autodevoradora, onde, afinal, nem significados puros, nem designações sozinhas se sustentariam? Na definição de Homem dada por Platão e na (in)conseqüente exemplificação de Diógenes, encontramos o impasse dessa disputa: ao "*o Homem é um bípede sem plumas*", surge um galo desemplumado.

Das alturas das essências às profundezas dos exemplos, chega-se à impossibilidade da linguagem. Buscar um único sentido é inútil. Deleuze vai dizer que, por isso, é preciso resgatar a superfície, lugar do Acontecimento, onde o sentido não é mais único, mas desliza numa cadeia de significantes. "Estar no lugar de" significa e designa ao mesmo tempo; o sentido é, ironicamente, paradoxal, pois toma direções contrárias e simultâneas. Está implicada aí, inclusive, uma forma de se pensar a história, o tempo.

Guimarães Rosa, em seu "*Quadrinho de Estória*", parece participar de toda essa reflexão filosófica. Ao prisioneiro não basta apenas a lembrança nem tampouco a imagem de uma outra qualquer mulher. "*A liberdade só pode ser um estado diferente, e acima.*" É o que diz a penúltima frase do conto; o diferente e acima é o que extrapola um sentido, é o lugar onde o descontorno e o contorno convivem ironicamente. E só a ironia pode justificar essa proximidade. O bom-senso e o senso-comum tentam apontar um sentido final, mas a linguagem não suporta tais limites. Parece ser isso o que nos mostra o conto roseano, com seus sentidos múltiplos, sempre aberto a uma outra leitura.

A estética da recepção já enfatizou o papel do leitor; este novo sentido da leitura-produção do texto vem reforçar a noção de dialogismo, onde até mesmo a idéia de um sentido único, construído pelo Autor, perde a validade, já que o texto literário é no mínimo duplo: a escritura é simultaneamente subjetividade e comunicabilidade, ou seja, intertextualidade. Julia Kristeva, em seu estudo sobre Bakhtine, aponta o caráter dialógico e ambivalente do texto, ao enfatizar que a palavra escava sentidos horizontais (dialógicos: autor-leitor) e verticais (ambivalentes: texto na história, corpus literário). Essas vinculações do texto com elementos inerentes à linguagem (sua condição dialógica) e extra-lingüísticos (sua inserção na história) vêm reafirmar a impossibilidade de se ler a não ser ironicamente. Isso porque, devido a esses fatores, nenhuma construção em linguagem é por si mesma e nenhum texto diz apenas o dito.

Parece interessar sobremaneira a Guimarães Rosa esse trabalho de linguagem que engendra novos sentidos. Se o ver é sempre apreender em falsificado alcance, o texto é onde a linguagem, ainda que aprisionada em sua "moldura", o código lingüístico oficial, pode se soltar. No "*Quadrinho de Estória*", esse jogo ambíguo está encenado: estar aprisionado em uma página é, ao mesmo tempo, revelar-se.

Uma leitura desse conto, atentando-se para a questão da composição poética e sua ironia inerente, de início mostra o paralelo entre o prisioneiro e o poeta. A primeira constatação acerca do preso é a de que ele vê mais: "*Mais vê-a o homem, mãos vazias e pássaros voando, cara colada às grades.*"³ Como o

texto é todo construído por oposições irônicas, em seguida ao mais ver temos apontado o falsificado alcance: "Só em falsificado alcance ele a apreende."⁴ O preso, assim como o poeta, vê mais, porém o alcance desse olhar é demarcado pela imaginação, solitário empreendimento de quem quer criar.

Esse ponto remete-nos a Schlegel e à sua definição de ironia enquanto impulso criador. Se, para aquele romântico poeta, esse criador era a divindade onipotente, para nosso poeta moderno o criador é um prisioneiro da página a ser escrita. Chela de poder ou com seus poderes limitados, o que importa é que talvez a ironia seja a linguagem driblando suas limitações; ao ver-se enquanto tensão e reunião de opostos, a linguagem vê-se metalinguagem, volta-se sobre si mesma para pensar-se, para criar. Afinal, ela é seu próprio recurso.

O gesto de escrever só pode ser de amor, única justificativa para a poesia, pois a vida que temos nos tem a todos em suas malhas e nos concede liberdade de fatal, sem escapatória. Assim como a aranha tece sua teia movendo-se com avidez, o poeta compõe, tece imagens, figuras reflexos nexos no tetrágono.⁵

A página em branco o convida a construir, com a matéria de seu desengano, os contornos de sua lembrança. Quando Barthes diz "*leio porque esqueço*", podemos emendar, imaginando uma possível fala de Guimarães Rosa, "escrevo porque lembro". A memória é entidade fundamental na construção irônica; é ela que atualiza o acontecimento e permite-nos narrá-lo.

Nesse sentido, *Quadrinho de Estória* se apresenta como uma fotografia. A imagem conseguida é instantânea: "*Desfaz o vazio, conforma o momentâneo, ocupa o arbitrário segmento, possível.*"⁶ Com esse flash, que evidencia a falta, temos a melhor parte: a lembrança. O que não está presente é, em verdade, transvisto no que está. Nesse jogo de ausência-lembrança, presentificado no acontecimento (a mulher do vestido azul no foco da praça), o texto se articula em significantes. Sua produção é um "efeito". Pode-se entender o que Lacan chama de significante ao se observar a qualquer mulher no foco da praça, a partir da qual outra está sempre transvista. Assim, aquilo que representa o sujeito para outro significante produz o efeito de deixar-se transver.

No filme *Possessão*, de Andrej Zulawski, há uma frase que nos remete às considerações do prisioneiro do *Quadrinho de Estória*; a frase é: "*Os assassinos ficam sempre com a melhor parte.*" Parece-nos que essa "melhor parte" é a lembrança. Livre dos contornos habituais, ela alcança ironicamente uma posição mais elevada pois é contornada pela imaginação. Af temos seu ponto de superioridade: a lembrança é concretude criativa, está livre das malhas da transparência da realidade. Isso talvez nos ajude a entender a curiosa afirmação que lemos no conto de Guimarães Rosa: "*Viver seja talvez somente guardar o lugar de outrem, ainda diferente, ausente.*"⁷ O "estar no lugar de" pode ser entendido como o eterno lembrar-se e esquecer-se, a que estamos todos condenados. As lembranças nos constituem de uma maneira dinâmica; e por isso, nunca se É, mas sempre se PARECE SER – este o absurdo maior da condição humana.⁸ Aquela mulher que assusta o prisioneiro do conto por sua transparência equívoca é um significante que representa um sujeito (a outra mulher, que já não existe mais e que nem sabemos se de fato existiu) para outro significante, que é o preso.

Nesse jogo de significantes, a estrutura do conto é descentrada exata-

mente porque não traduz uma busca de significado. O texto produz-se enquanto contingência, descontinuidade. A pontuação do conto é fraturada, entrecortada por sinais; Guimarães Rosa abusa das notações gráficas, principalmente das vírgulas e dos travessões. Esse recurso já nos leva a um estado de tensão diante da leitura. O leitor que, desavisado, cai na armadilha do conto, vê-se, ao final, em um labirinto. Afinal, qual é a estória? Há um preso que vê por trás das grades, pela fenda, pelo vão de sua cela; estamos no universo da "estória em quadrinhos", ironicamente ao avesso: não há desenhos com palavras inscritas, mas há palavras e frases e sinais que evocam imagens e compõem uma foto, um quadro. Esse quadro traz em si mesmo uma limitação, o humano limite que é a linguagem.

Quando a estória termina com a frase: "*A noite, o tempo, o mundo, rodam com precisão legítima de aparelho*";⁹ temos a ilusão de um fechamento grandiloquente. Ficamos em dúvida se o narrador está nos dizendo que há uma força centralizadora, doadora de um sentido final, ou se estamos diante de mais uma jogada irônica. Para um maior esclarecimento, podemos aproximar a "*precisão legítima de aparelho*" à ironia dos "*olhos hodiernos*" do preso, onde ocorrem "*maquinais lágrimas*". Essas expressões do conto vêm associadas à idéia de "rodar", último verbo que lemos no *Quadrinho de Estória*. Isso poderia levar-nos a uma compreensão circular da narrativa e, como conseqüência, a uma leitura centrada e monológica. A circularidade da narrativa, entretanto, encarada numa perspectiva irônica, pode extrapolar os limites de um discurso monológico, fechado em si mesmo.

Sobre a questão do centramento e da circularidade há uma interessante colocação de Lacan em um de seus Seminários. Ele refere-se à revolução copernicana, tão aplaudida por Freud; da discussão acerca do centro, a partir do qual o universo giraria, Lacan mostra a insuficiência da noção de centro, e recusa aos postulados de Copérnico o qualificativo de revolucionário, pois seu feito foi apenas alterar a posição do centro, sem questionar o centramento. Nas colocações lacanianas, dizer que a terra gira só importa, de fato, enquanto efeito – por exemplo, o de se contar em anos a idade uma pessoa. Foi quando Kepler formulou a equação $F = gmm'$ que a revolução instaurou-se: ele substituiu "*ISSO GIRA*" por "*ISSO CAI*". Ou seja, "isso gira em elipse, e já põe em questão a função do centro. O ponto para onde o "*ISSO CAI*", em Kepler, é um ponto em elipse, que se chama foco e, no ponto simétrico não há nada."¹⁰ A percepção circular do tempo ou de uma narrativa pode se dar de inúmeras maneiras, mas a que nos interessa é essa visão elíptica, correspondente ao anel de Moebius, onde um lado se encontra com seu avesso e os cortes multiplicam as dobras infinitamente, sem contudo separá-las.

Com Guimarães Rosa, no final de seu conto, voltamos ao impasse de um mundo totalizado pelo efeito do tempo. Esta é mais uma observação irônica, entretanto, e nos remete à contraposição entre um lugar encerrado por aquele que fala e seu discurso que nunca se esgota em um sentido único. Isso ocorre porque tanto o "foco" da praça, no início do conto, onde está a mulher do vestido azul, como o "foco" de Kepler, onde o "*ISSO CAI*", não possuem correspondência simétrica com nada. O que está no foco cai, dando lugar a outro sempre diferente. Assim não há representação que esgote o referido, pois enquanto

"mediação", a linguagem é paradoxalmente recurso e obstáculo. Por isso o carcereiro do conto, apesar de ter a chave, está dentro do cárcere. Por isso, o moço muito prisioneiro é um "pseudopreso", liberto pelo tempo de lembrança e esquecimento. Não há liberdade nem prisão para aquele que está numa esfera do tempo antagônica a Cronos; ao pseudopreso o tempo é Aion, passado e futuro subdividindo o presente infinitamente e nos dois sentidos simultaneamente.

NOTAS

- 1 O que mais nos chamou atenção no verbete "Ironia", do dicionário de filosofia de Ferrater Mora, foi a idéia de "tensão entre elementos opostos". Essa observação nos levou a pensar nos "chistes" estudados por Freud, onde podemos encontrar referências ao caráter antitético das palavras: a tensão instaurada já na formação das palavras. Na origem da linguagem. Também em Heidegger notamos uma preocupação semelhante no trato da noção de verdade, ALETHEA: o radical - lethea é esconder, velar, esquecer, deixar passar de-sapercebido. O prefixo a-, de negação, compõe a palavra que se traduz, então, por "não esconder", "não velar". A indicação de que é possível chegar-se ao contrário de um conceito pela sua negação recoloca a idéia de ironia: dizer mais do que se diz, dizendo o contrário. Isso nos remete, ainda, a uma colocação de Lacan: "a verdade surge da equivocação".
- 2 ROSA, João Guimarães. "Quadrinho de Estória" In: -. *Tutamelá - terceiras estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, p. 123.
- 3 Idem, p. 122.
- 4 Idem, p. 122.
- 5 Barthes, em seu *Prazer do Texto*, refere-se ao texto como tecido. Ele salienta, porém, que durante muito tempo esse tecido foi visto como "produto", vêtu todo acabado por trás do qual existia, mais ou menos oculto, o sentido, a verdade. Um outro modo de ver esse tecido-texto é como processo de entrelaçamento em que o sujeito se desfaz, qual uma aranha se dissolve em sua teia.
- 6 Op. cit., p. 123.
- 7 Idem, p. 123.
- 8 SER E PARA-ESSER. Lacan sugere a conjugação do verbo para-esser. Seu argumento é o de que não há Ser que seja por si mesmo, senão como significante. A possibilidade Ser é sempre em relação a Outro, o Ser só é na lateral.
- 9 Op. cit., p. 125.
- 10 LACAN, Jacques. *O seminário - livro 20*. Mais, ainda. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 54.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva (coleção Elos), 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. *Ironia romântica - estudo de um processo comunicativo*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s/d (1987).
- FREUD, Sigmund. A significação antitética das palavras primitivas. In: -. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Indicado (vol. XI), trad. Jayme Salomão, Rio de Janeiro, Imago, 1970, p. 137-146.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução a semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- LACAN, Jacques. *O seminário - livro 20*: Mais, ainda. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofía*. Madrid, Alianza Editorial S.A., 1980.
ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (terceiras estórias)*. 5. ed. Rio de Janeiro, José Olympio,
1979.