

**UMA ESCRITA DA LUZ EM “RETRATO DE CAVALO” DE JOÃO GUIMARÃES
ROSA – ENTRE A MORTE E A REPRESENTAÇÃO**

Sarah Maria Forte Diogo¹
Marli Fantini Scarpelli²

RESUMO: Este artigo analisa o conto “Retrato de cavalo” constante em *Tutaméia – terceiras estórias* (1967) do escritor mineiro João Guimarães Rosa. Abordaremos a relação das personagens com a realidade e com a representação dentro da narrativa, focalizando a fotografia do cavalo e os sentidos que a ela se agregam. Procuraremos mostrar como em algumas passagens os signos de luz e sombra ligam-se à representação, a qual desestabiliza ao máximo os objetos representados e demais personagens. Para tanto, dialogaremos com Platão, Merleau-Ponty, Blanchot e Barthes sempre que julgarmos necessária essa interlocução.

PALAVRAS-CHAVE: João Guimarães Rosa; Linguagem; Luz. Representação; Sombras.

ABSTRACT: This article analyzes the short story "Horse Portrait" (*Tutaméia – terceiras estórias*, 1967), written by João Guimarães Rosa. We will discuss the relationship of the characters with reality and representation within the narrative, focusing on the photograph of the horse and the meanings that are added to it. We will seek to show how the signs in some passages of light and shadow bind to the representation, which destabilizes the most of the other characters and objects depicted. To this end, dialogue with Plato, Merleau-Ponty, Blanchot and Barthes whenever we deem this necessary dialogue.

KEYWORDS: João Guimarães Rosa;. Language; Light; Representation; Shadows.

Cavalo e retrato: Um texto inquietante

“Sofrimento e sede... Isto se grava em retratos?” (ROSA, 2001, p. 192)

Este artigo analisa o conto “Retrato de cavalo” constante em *Tutaméia – terceiras estórias* (1967) do escritor mineiro João Guimarães Rosa. Abordaremos a relação das personagens com a realidade e com a representação dentro da narrativa, focalizando a fotografia do cavalo e os sentidos que a ela se agregam. Procuraremos mostrar como em algumas passagens os signos de luz e sombra ligam-se à representação, a qual desestabiliza ao

¹ Doutoranda em Letras/ UFMG – sarahfortebr@hotmail.com

² Professora Doutora em Literatura Brasileira/ UFMG – marlifan@terra.com.br

máximo os objetos representados e demais personagens. Para tanto, dialogaremos com Platão, Merleau-Ponty, Blanchot e Barthes sempre que julgarmos necessária essa interlocução.

A narrativa apresenta-nos Iô Wi, Bio e um cavalo. Iô Wi coloca em sua residência uma fotografia da noiva acompanhada do dito animal. A foto é tirada sem o consentimento de Bio, a quem o cavalo fora dado. Bio não se conforma com o fato, pois lhe incomoda o retrato do bicho, pendurado na parede de seu patrão, e acompanhado de uma moça da cidade, exterior àquele ambiente sertanejo. Superficialmente, pode-se resumir a narrativa como a estória de um retrato disputado que, depois, passa a ser elemento de desgosto e frustração para os querelantes – patrão e empregado.

Um dos pontos inquietantes deste texto diz respeito aos motivos que incomodam o personagem Bio quando este contempla a figura. A estória, à primeira leitura, parece simples, singela, econômica, porém, ao refletirmos criticamente sobre este conto, observam-se as discussões sobre o *status* da representação artística diante da realidade e a concepção deste caráter representacional como um engodo, um jogo de luz que, mais que iluminar, acaba por ofuscar o referente.

Talvez o leitor esperasse de Bio uma manifestação de carinho, ou mesmo de orgulho, em relação à fotografia, haja vista que o quadro iluminava, de certa forma, a existência do seu animal. No entanto, o que é explicitada é uma sensação de repulsa, de revolta: “Sete-e-setenta vezes milmente tinha ele de roer nisso, às macambúzias. De tirar chapa, sem aviso nem permissão, Iô Wi abusara, por arrogo e nenhum direito, agravando-o, pregara-lhe logro. Igual a um furto!” (ROSA, 2001, p. 188).

Os sentidos evocados por esse trecho situam-se no terreno da negatividade: agravar, lograr, furtar. Eis as ações a que Iô Wi procede quando tira a chapa. E são essas as ações que avultam quando o narrador reporta os sentimentos de Bio em relação à fotografia. Ela é uma espécie de roubo. Mas no que exatamente consistiria esse furto?

Poderíamos atribuir esse ar de subtração ao fato de o cavalo pertencer a outro dono e, portanto, haver a necessidade de um pedido formal e mesmo de um tempo para reflexão. O que ocorre, porém, é que Iô Wi negligencia a propriedade de Bio e, uma vez tirada a chapa, o cavalo já passa a percorrer outros domínios. A plena posse de Bio sofre a interdição do outro que, de certa forma, passa a exercer domínio por algo que ameaça a realidade, inoculando-a de dúvidas, pois Bio não consegue precisar quem seria mais “vistoso”, se o cavalo, se o retrato: “Vistoso mais que no retrato, ou menos, ou tanto?” (ROSA, 2001, p. 189).

Relações de poder

Observa-se que a relação de Iô Wi com o retrato é de poder, de arrogância. Um dos elementos que integram a produção é a noiva, sua futura esposa. Ela compõe o todo do quadro: “Seu, cujodo, legítimo, era o ginete, de toda a estima; mas que, reproduzido destarte, fornecia visão vã, virava o trem alheio, difugido. Descocava-o estampada junto, abraçando-lhe o crinado pescoço, a moça, desinquieta, que namorava o Iô Wi, tratava-o de Williãozinho” (ROSA, 2001, p. 188). Nota-se que o retrato inicialmente é marca de uma posse dupla: a noiva é de Iô Wi, o cavalo é de Bio. O domínio – o que pertence a quem – é colocado sob suspeição, pois o narrador destaca que o alvinitoso fora antes de Nhô da Moura que governava o animal magicamente, com olhares e assovios. Para os outros, o cavalo continua sendo do falecido, ou seja, a posse é reconhecida apenas por Bio: “seu era agora o cavalo, sem artificios, para sempre” (ROSA, 2001, p. 189). Essa aparente angústia por se qualificar como dono é instigada pela fotografia, como se o narrador lançasse aos leitores um desafio: quem pode mais, a realidade ou a representação? Ou, formulando outro desafio, que habita nas dobras desse: alguém pode possuir verdadeiramente algo? São dúvidas geradas pela leitura do conto, à maneira de um texto oculto, um texto sombra.

Ainda sobre relação de posse, domínio, pertencimento por direito, há uma frase emblemática já ao início: “ao dono da faca é que pertence a bainha...” Meditemos sobre esse aforismo. Uma faca é manejada pela bainha, haja vista que se fosse apenas lâmina não seria um objeto de uso completo. É a bainha, portanto, que integra sua funcionalidade, por onde a faca pode ser manejada, utilizada. Lâmina e bainha, constituintes da faca, pertencem ao dono. A partilha não seria possível. Observa-se então que esse aforismo injeta na estória a discussão sobre o poder, sobre a ambiguidade que possuir algo pode gerar. Projetado na fotografia, o cavalo já estaria palmilhando outra realidade, a qual perturba Bio: “Seria todo retrato uma outra sombra, em falsas claridades?” (ROSA, 2001, p. 189).

A indagação inserida no conto, se o retrato seria *uma outra sombra, em falsas claridades*, nos remete a Platão. Para o filósofo, este mundo em que vivemos seria constituído tão somente por sombras, pálidos reflexos do mundo das ideias, perfeito, em que tudo é ideal. No livro VII de *A República* de Platão, temos a seguinte explicação acerca dos símbolos que estão presentes no mito da caverna:

– Meu caro Glauco, este quadro – continuei – deve agora aplicar-se a tudo quanto dissemos anteriormente, comparando o mundo visível através dos olhos à caverna da prisão, e a luz da fogueira que lá existia à força do Sol. Quanto à subida ao mundo superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo inteligível, não iludirás a minha expectativa, já que é teu desejo conhecê-la (2003, p. 212).

Os homens encerrados na caverna são reféns dos sentidos, acreditam somente na existência das sombras que eles conseguem visualizar, ou seja, os olhos que enxergam o visível funcionam como cavernas que aprisionam a percepção real. Os homens libertos são aqueles que conseguem ultrapassar o mundo sensível e não se enganam com as sombras. Em “Retrato de cavalo”, vemos que o retrato apresenta a possibilidade de ser uma *outra sombra*, além da que naturalmente já existe, inserida numa *falsa claridade*, ou seja, seria algo tão nítido para o olho que enganaria justamente pelo excesso de luz, pela abundância de claridade: uma sombra iluminada. Nota-se que o retrato funcionaria como um reverso da sombra, pois está banhado de luz, exorta os sentidos a enxergarem o que há de belo, realça a realidade. E nesse realce captado pelas pupilas estaria o engodo. Merleau-Ponty em *O olho e o espírito*, afirma que:

o olho é *aquilo* que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão. Não importa a civilização em que surja, e as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, e ainda que pareça votada a outra coisa, de Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma que não o da visibilidade (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 20).

A citação nos reporta à pintura, à ação do pintor como aquele que enxerga mais que os outros, mas pode também se aplicar à fotografia, capaz de desafiar a visão com suas técnicas. A seguir, Merleau-Ponty indica que a pintura

dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de ‘sentido muscular’ para ter a voluminosidade do mundo. Essa visão devoradora para além dos “dados visuais”, dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem em sua casa (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 20).

Destacamos esse trecho para colocá-lo em diálogo com a fotografia, mais uma maneira de reelaborar o real, que está sempre em processo de *des* e *reconstrução*.

Fotografia: escrita de luz e sombras

À maneira da pintura, que devora para além do que se vê, também a fotografia procede à reestruturação devoradora do que se apresenta, no entanto, nem sempre o produto desse processo “iluminará” a realidade. Por vezes, a fotografia, a pintura, a literatura, a arte em geral, pode tornar os referentes ainda mais opacos, obscurecidos, mergulhados numa sombria textura do ser que nos lembra a *outra* noite de Blanchot:

A *outra* noite não acolhe, não se abre. Nela, está-se sempre do lado de fora. Tampouco se fecha, não é o grande Castelo, próximo mas inaproximável, onde não se pode penetrar porque a saída estaria guardada. A noite é inacessível, porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela. Essa noite nunca é a noite pura. É essencialmente impura. Não é esse belo diamante do vazio que Mallarmé contempla, para além do céu, como o céu poético. Mas é a verdadeira noite, é noite sem verdade, a qual, entretanto, não mente, não é falsa, não é a confusão onde o sentido se desorienta, que não engana, mas da qual não se pode corrigir os enganos (BLANCHOT, 1987, p. 164).

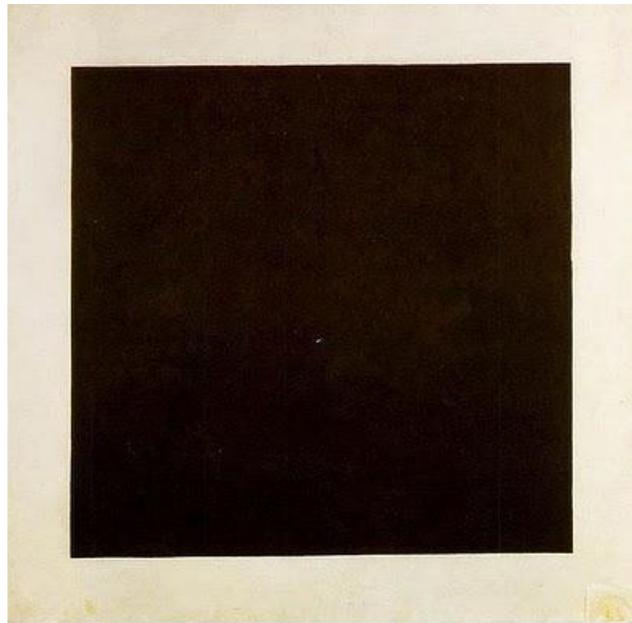
A arte instauraria essa outra noite opaca, cujo sentido reverbera nas obras de Rosa como um circuito labiríntico instaurado pela escritura que desestabiliza o real, os referentes, a linguagem comum, para lançá-la numa dinâmica de sentidos móveis, ambíguos, paradoxalmente banhados por uma luz que pode cegar e pela inexistência de verdades certas.

Em *Tutaméia* esse jogo de claro-escuro, luz-sombras, é bem recorrente, em especial quando se observa que a sombra, o que está encoberto, é capaz de orientar o personagem mais que os itens iluminados, conforme nota-se em “Lá, nas campinas”, em que o personagem Drijimiro tenta recordar-se do passado com a hermética frase: “*Lá, nas campinas...*”. Essa frase, enunciada por uma voz “escura”, consoante o narrador, quer captar o local de nascimento e, por extensão, a própria identidade fragmentada: “Tudo era esquecimento, menos o coração. – “*Lá, nas campinas...*” – um morro de todo limite. O sol da manhã sendo o mesmo da tarde” (ROSA, 2001, p. 134). A frase tão opaca, escura, é a única capaz de reunir um disperso feixe de lembranças que reconduz ao raiar de uma estória para a qual escasseiam palavras à voz narrativa. Movimento de transmutação de sombra para luz rastreia-se em “Reminiscção”, estória de desamor e amor entre Romão e sua mulher de vários nomes – Nhemaria, Drá, Pintaxa, cada nome uma identidade diversa. Ao final de “Reminiscção”, quando Romão está a morrer, Drá transforma-se em Nhemaria: “o esboçoso, vislumbrança ou

transparência, o aflato! Da Drá, num estalar de claridade, nela se assumia toda a luminosidade, alva, belíssima, futuramente... o rosto de Nhemaria” (ROSA, 2001, p. 129). A luz intervém na metamorfose do mal para o bem. Depois, Romão morre.

O vocábulo fotografia significa etimologicamente escrita da luz. Surgida durante o século XIX, transforma o modo de o homem relacionar-se com o mundo e com seus iguais, recebendo críticas ferrenhas, mas também elogios. Usa-se a luz para embelezar um objeto, destacá-lo entre os demais, retirá-lo do que é comum, mediano, ou mesmo encobrir o que é representado. Saramago em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) narra o estranho fenômeno que acomete habitantes de uma cidade: uma cegueira branca como leite, ou seja, excesso de luz impossibilita a visão nítida, cega tanto quanto a profusão de sombras. Pode-se deduzir que mesmo que a luz possa apagar o fotografado, ou o iluminado, por seu excesso, ela destaca o referente numa operação de apagamento. Entre luz ou entre sombras sabe-se que sob a superfície escurecida ou iluminada existe algo que o olho não capta, mas deseja devassar.

Vejamos esta imagem³:



Malévitch, *Carré noir*; 1915 (?)

O quadro negro sobre fundo branco, do russo Kazimir Malévitch, já foi objeto de diversos estudos. Não temos aqui a pretensão de analisá-lo profundamente, até porque nos

³ Disponível em: <http://bandaparalaxe.blogspot.com/2009/12/wei-in-wei.html>. Acesso em: 25 maio 2011.

faltam conhecimentos teóricos suficientes para investigá-lo. Porém, o que nessa figura nos exorta a atenção, nos prende e provoca, é a opressão que ela sugere: um pesado quadrado negro, indevassável, sombra concentrada, sobre um fundo branco, luz contida, ou um excesso de brancura quadrilátera em que se afoga uma densa escuridão. O apreciador leigo de pinturas, categoria em que nos enquadrámos, pergunta-se, talvez em aflição: o que estaria por trás dessa superfície compacta? É a vocação da sombra e da luz: atrair, seduzir, convocar para o mistério do que não vemos, embora tentemos divisar num desejo inútil. O quadro é implacável, ele se mostra, ao mesmo tempo em que se fecha numa paradoxal explosão de sentido.

Segundo Stoichita, em *Brève histoire de l'ombre* (2000), em análise à sombra e sua reprodutibilidade na época da fotografia, enfatiza que a força deste quadro consiste em:

son silence, dans son mystère. Il couvre la représentation mais il en est aussi déjà une image indéterminée: l'image des possibilités infinies de la représentation. Nous savons – Malevitch le dit – que dans cette ‘terrible puissance’ il y a comme la somme de toutes les images de l’univers, qui attendent d’être développées⁴ (STOICHITA, 2000, p. 205).

O quadro negro, portanto, apresenta uma série de possibilidades existenciais: é hermético em suas sombras, porém, é nessa escuridão, que aparentemente evoca falta, ausência, que coexistem significados diversos, que atordoam por sua indefinição.

A impersonificação da arte

Retornando para nosso retrato de cavalo, vejamos a descrição da figura: “Seu cavalo avultava, espelhado, bem descrito, no destaque dessa regrada representação, realçado de luz, grosso liso, alvinitoso, vagaroso belo explicando as formas, branco feito leite no copo, sem perder espaço. E que com coragem fitava alguma autoridade maior de respeito – era um cavalo do universo! – cavalo de terrível alma” (ROSA, 2001, p. 189). Notam-se no fragmento palavras que evocam grandeza, algo portentoso, iluminado, cuja luz ocupa todos os espaços da imagem. Os signos da brancura são convocados. É uma representação intensa, idealizada, como se pode ler na expressão: “cavalo do universo!”. Um prosaico cavalo que, ao ser banhado em luz, avulta universal.

⁴ “[em] seu silêncio, no seu mistério. Ele é uma representação, mas também é já uma imagem indeterminada: infinitas possibilidades de representação de imagem. Sabemos - Malevich disse - que, no presente é 'potência terrível', bem como a soma de todas as imagens do universo, esperando para ser desenvolvido” (tradução nossa).

O objeto representado sai do cômodo estado de ser um cavalo pastando no campo – “alvo no meio dos verdes que pastando [...] declinado entortado” (ROSA, 2001, 189) – para, ao ser mergulhado na inebriante luz, assumir a condição de modelo, de ideal de beleza emoldurada e posta numa sala. Transforma-se assim o alvinitoso, pelas mãos da fotografia, em obra de arte.

Blanchot afirma que uma das características da arte é sua impersonificação, que consiste em suspender o interesse pela filiação e circunstâncias de produção da obra. A arte somente se mostra em si mesma quando essas condições são ignoradas. O filósofo destaca que:

a obra não proporciona certeza nem claridade. Nem certeza para nós, nem claridade sobre ela. Não é firme, não nos fornece apoio sobre o indestrutível nem sobre o indubitável, valores que pertencem a Descartes e ao mundo de nossa vida. Assim como toda a obra forte nos tira de nós mesmos, do hábito de nossa força, nos torna fracos e como que aniquilados, também ela não é forte aos olhos do que é, ela está sem poder, impotente, não porque seja o simples reverso das formas variadas da possibilidade, mas porque designa uma região onde a impossibilidade já não é privação, mas afirmação (BLANCHOT, 1987, p. 223).

Observa-se neste excerto de Blanchot que a obra de arte habita a zona da impossibilidade. Entendemos esse “impossível” como aquilo que não pode ser compreendido como um elemento prático, orientando finalisticamente, com olhos que tentam racionalizar e simplificar os objetos sentidos, visualizados. A arte, da perspectiva blanchotiana, desprende-se do modo de funcionamento habitual e das explicações restritivas sobre a realidade, para mergulhar numa zona de sombra e incerteza que exorta o leitor a movimentar-se, a também aceitar o desafio de jogar-se num espaço em que o impossível afirma-se enquanto condição.

O *cavalo artístico* desnorteia o segundo dono Bio. A figura é forte, é pujante, sobressai por aquilo que não existe na realidade ou que pode até existir na convivência diária sem ser percebido. Submetida a uma série de artifícios, a realidade resplandece e assusta, causa raiva, pois marca, justamente, uma série de atributos ausentes ou não percebidos no objeto figurado.

Sobre a relação entre a fotografia e seu referente, Barthes afirma em *A Câmara Clara*: “[fotografia e referente] estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios” (1984, p. 15). Essa “cola” que une o cavalo real ao cavalo representado no retrato é confusa para o Bio, pois o animal *é* aquele da fotografia e ao mesmo tempo *não é*.

Iô Wi sugere que a representação arrasa a realidade, em virtude de ser superior: “Iô Williãozinho, por palavras travessas, caçoadamente, dava a entender que o cavalo, de verdade, não era portentoso desse jeito, mas mixe, somente favorecido de indústrias do retratista e do aspecto e existir da Moça – risonha, sonsa, a cara lambível” (ROSA, 2001, 190). O retrato seria, portanto, resultado de “indústrias” alheias. Ao referente cola-se essa estranha sombra de beleza e luz, manipulada, cuja veracidade é posta em suspeição pelo mandante da foto.

Quando se palmilha o terreno da fotografia observa-se que esta nunca é neutra. O posicionamento e intenção do fotógrafo, ou de quem solicita a foto, sempre estarão embutidos na escrita da luz a que ele procede. O objeto-cavalo que Bio possui, pela perspectiva de Iô Wi, tem uma beleza forjada em virtude de dois artifícios: estratégias do fotógrafo e beleza da moça. Seria, então, além de representação, um acessório da Moça, assumindo, portanto, a função de adornar, embelezar o todo. O cavalo passa por uma impersonificação e, para ser compreendido, contemplado, inútil seria que Bio e Iô Wi recorressem às fontes originais.

A simbologia em torno desse animal é reforçada no conto. Conforme Câmara Cascudo, no *Dicionário de Folclore Brasileiro*, em tempos antigos ter um cavalo era uma distinção social: “A honra do cavaleiro era o cavalo. [...] A mulher e o cavalo eram os dois ciúmes reais do sertanejo!” (CASCUDO, 1988, p. 208-209). O animal inserido na narrativa pode ser connexionado ao universo que ele evoca: poder e trabalho, valores presentes na narrativa.

Bio trava uma relação de idealização com o seu animal. Ao não utilizá-lo, ele denega ao bicho que este execute integralmente o fato de ser um cavalo, sua funcionalidade, seu *estar-no-mundo*: “Tratar, raspar, lavar, lhe adoçar ração, fazer-lhe a crina” (ROSA, 2001, p. 190), eram suas ações de protetor. Ele desrealiza, com os cuidados, a potência do animal, colocando-o numa espécie de redoma, a qual é rompida quando o alvinitoso é representado. De acordo com Bylaard (2010), o cavalo fora submetido a uma sina de beleza por seu dono. Não era um objeto, mas era tratado como tal.

A função atribuída ao retrato, de ser um enfeite para Iô Wi, para Bio funciona como motivo de angústia e irritação. Além de ser um desafio ao seu *status* de dono, de cuidador, é uma constante lembrança de que seu cavalo não é tão belo ou luminoso quanto o da arte. Figurado, deixa de ser um cavalo pessoal, simples, para ser um bicho do universo, de todos.

Bylaardt nota que o fato de o personagem se sentir exortado a usar o alvinitoso implica uma tentativa de reforçar e ter certeza de sua posse sobre o objeto: “Bio desiste de destruir o retrato, bem como abdica de sua posse, que posse mesmo ele teve foi no lombo do macho” (2010, p. 52). Além dessa ânsia de possuir o equino, entendemos o ato de usá-lo para cavalgada como um desejo de afrontar e afetar a própria representação: decide montá-lo, gastar a pujança que reverbera no retrato, talvez como forma de tentar provar para si mesmo que a realidade sempre pode mais:

Montava-o – e dele só assim se posseava. Ia então exercer o que até aqui delongara, por temor e afeição rodeadora. [...] Tá, o dia chegou. Terno botou-lhe o xelim, rogava indultos. Tanto cavalgou, rumo a enfim nenhum, nem era passeio, mas um ato, sem esporte nem espaiçer. Senseava-o, corpo a corpo, macio e puro assim nem o aipim mais enxuto, trotandante ou à bralha. Seguia o sol, no chão as sobreluzidinhas flores, do amarelo que cria caminhos novos. A estrada nua limpa com águas lisices – tudo o que nele alegre, arrebatado de gosto – e o azul que continua tudo. Eles subiam (ROSA, 2001, p. 190).

Imagens e efigies – A morte e a representação

Será que a realidade pode mais? O personagem está possuído pela cavalgada – um ato – que segue o sol, ou seja, um caminho que só termina quando o sol se puser e a luz da noite invadir o espaço. Esta cena tem um quê de sacrifício. O leitor, ao acompanhar o fio narrativo, reconhece ser aquele cavalo um ente muito delicado, que obedecia ao primeiro dono por olhares e nunca fora montado por Bio. Seria um cavalo virgem ou quase virgem de montaria. Quando submetido à intensa cavalgada, sua fragilidade não suporta. Consequentemente, ele morre. Para o leitor, funciona como um sacrifício, pois seu dono – Bio – não preparou o alvinitoso para cavalgadas, mas sim para a beleza. Jogado ao mundo, o bicho não aguenta e, aos poucos, se desrealiza por completo com a morte.

Bio, após o desafio que lança à representação e depois de marcar sua posse, decide contestar Iô Wi, destruir a figura: “Desdenhava falsejos e retratos. Agouros! devia abolir aquele, destruído em os setecentos pedaços. Só depois sossegasse” (ROSA, 2001,191). A sanha destrutiva é frustrada, pois o retrato já não estava na parede. A Moça, a contraparte da composição, deixara Iô Wi, tornando aquela representação antes tão bela em marca de abandono e impossibilidade, uma beleza amarga. Continuar com o retrato, observá-lo, seria como cultivar uma ferida aberta.

Os laços que ligavam Iô Wi à fotografia foram cortados. De orgulhoso detentor de um amor figurado, Iô Wi passa a ser um homem em abandono: “A moça não viria mais. Ingrata, ausenciada, desdeixara o Iô Wi, ainda de coração sangroso, com hábitos de desiludido” (ROSA, 2001, p. 191). Logo depois, é a vez da morte do cavalo:

O cavalo, prostrado, a cara arreganhada, ralada, às muitas moscas, os dentes de fora, estava morrendo. Bio também gemeu, lavando com morna água salgada aqueles beiços, desfez o arreganhamento, provou-lhe as juntas, pôs o cabresto, ele fazia um esforço para obedecer. Bebia, sem bastar, baldes de água com fubá e punhadinho de sal. Mas mirava-o, agradecido, nos olhos as amizadas da noite. Sofrimento e sede... Isto se grava em retratos? Nhô da Moura não tivera ocasião daquilo. Essas horas. Ele pôs a cabeça em pé, parecia que ia mandar uma relinchada bonita. Depois foi arriando a esfolada cabeça, que ficou nos joelhos do Bio. Cavalo infrene, que corria, como uma cachoeira. Não estava mais ali (ROSA, 2001, p. 192).

A comparação do cavalo a uma cachoeira nos remete à figura folclórica do cavalo-do-rio. Câmara Cascudo informa que o cavalo-do-rio era um ser encantado que habitava o Rio São Francisco, assombrando pescadores: “O melhor amuleto afugentador do Cavalo do Rio é sua própria representação na proa da embarcação” (CASCUDO, 1988, p. 211).

É possível notarmos o ponto tangencial entre o folclore e o personagem que aparece no título: também o alvinitoso tem a vida afugentada pela própria representação, embora o cavalo da narrativa não amedronte ninguém. O principal ponto de contato com o folclore é este: em ambos os casos a representação é capaz de afastar os animais. O desafio que Bio lança tem resposta negativa. Não, o real não pode mais que a arte. O retrato permanece, enquanto seus componentes – mulher e cavalos da narrativa – desaparecem. A arte é, portanto, perene. Ela continua, não importa as circunstâncias que estejam a orbitá-la.

Nenhum dos personagens deseja agora possuir o retrato. Ele marca, mais do que nunca, a morte, o passado, a impossibilidade de retorno. É um dedo apontado para tudo aquilo que já não existe mais. Explica-se então o peso que ele tem na memória de Bio e Iô Wi.

Ambos decidem dar a obra de arte ao Seo Drães: “iam levar o quadro, efígies de imagens, ao Seo Drães, para o salão de fidalga casa, onde reportar honra e glória” (ROSA, 2001, p. 193). Atentemos para o vocábulo “efígie”, tipo de representações em relevo utilizadas para adornar túmulos, ou seja, efígie pode ser compreendida como algo fúnebre, em especial nesta narrativa, em que o termo é utilizado pela primeira vez quando mulher e cavalo se desvanecem. A expressão “efígie de imagens” nos leva ao diálogo com Blanchot:

Mas o que é a imagem? Quando não existe nada, a imagem encontra aí a sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a supressão

do mundo, quer que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade. Mas essa verdade excede-a; o que a torna possível é o limite em que ela cessa. Daí resulta o seu lado dramático, a ambiguidade que ela anuncia e a mentira brilhante que se lhe recrimina (BLANCHOT, 1987, p. 255).

Mulher e cavalo ganham sua condição de existir enquanto imagem fúnebre, pois conforme se lê em Blanchot, o nada é condição de existência para a imagem. Tomamos esse “nada” como a ausência das personagens. Na representação, corporificavam o que não se encontrava nos objetos de figuração: beleza, luz, clareza, imponência. O narrador lança uma nova inquietação de Bio: “No viso daquela enfeitada arte, também alguma parte dela parava presa, semblante da alma, por sobejos e vivente parecença” (ROSA, 2001, p. 191). A representação absorveria o representado? Essa indagação nos conduz a um conto de Edgar Allan Poe, “O retrato oval”, em que um pintor apaixonado pela arte esgota a beleza da amada, tirando desta os itens para compor um quadro de viva beleza:

Finalmente, como o trabalho se aproximava de sua conclusão, ninguém mais foi admitido no torreão, pois o pintor enlouquecera com o ardor de sua obra, raramente desviando os olhos da tela, mesmo para olhar o rosto de sua esposa. Não *queria* ver que as tintas que espalhava na tela eram tiradas das faces da que posava junto a ele. E quando muitas semanas nocivas se passaram e pouco restava a fazer, salvo uma pincelada na boca e um tom nos olhos, o espírito da dama novamente bruxuleou como a chama no bocal da lâmpada. Então, a pincelada foi dada e o tom aplicado, e, por um momento, o pintor se deteve extasiado diante da obra em que trabalhara. Porém, em seguida, enquanto ainda a contemplava, ficou trêmulo, muito pálido e espantado, exclamando em voz alta: ‘Isto é de fato a própria *Vida!*’ Voltou-se repentinamente para olhar sua amada: – *Estava morta!*⁵

Em “O retrato oval”, vemos a arte a se nutrir do seu objeto, esvaziando a realidade para transformá-la em arte, a qual o pintor contempla e conclui que é a própria vida. No entanto, paradoxalmente, é essa vida que arranca as cores da existência da mulher, sacrificada para eternizar-se numa beleza durável. No conto de Guimarães Rosa, não estamos a afirmar que ocorre o mesmo processo ou que o retrato do animal e da moça mata os personagens. Notamos que a representação desencadeia ações imprevisíveis, questionamentos, inquietações, desafios, ou seja, o retrato desestabiliza a realidade narrativa.

Em “Retrato de cavalo”, a fotografia não é capaz de segurar os modelos: nada persiste, o real é falho, a arte se posta como sentinela nesta rasura, para lembrar aos que ficam

⁵ Edgar Allan Poe. O retrato oval. Disponível em: <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm>. Acesso: em 26 maio 2011.

que eternidade existe somente na vida simulada, estática, para deleite. No entanto, a existência é tão fugidia que, o que antes era motivo de querela, discórdia, orgulho, passa a ser um cemitério, uma prisão de um tempo que jamais voltaria, em suma, a falta que se faz verbo. Sobre falta, lembremo-nos o que diz Blanchot: “quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta, de ser enquanto que dissimulado...” (BLANCHOT, 1987, p. 262).

Considerações finais

Concluimos estas reflexões sobre a realidade e a representação em “Retrato de cavalo” com a ideia de que a fotografia “melhora” a realidade, apresentando objetos falseados por artifícios de luz. Ao início do conto, a figura é motivo de orgulho para Iô Wi. Ao final, já é uma dor constante, que precisa ser eliminada de seu campo de visão.

Para Bio, o retrato é visto com suspeita desde o princípio e acaba por incentivá-lo a colocar o alvinitoso à prova. Vimos que essa tentativa é frustrada, pois o cavalo não suporta e morre. O que resta é, sobretudo, a arte e a saudade. É a imagem que prevalece.

De certa forma, a escrita de luz é símbolo da morte, pois, segundo Blanchot, em análise da imagem e sua significação: “A *imagem* de um objeto não somente não é o *sentido* desse objeto e não ajuda à sua compreensão, mas tende a subtraí-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar” (BLANCHOT, 1987, p. 262).

“Retrato de cavalo” é narrativa dinâmica. Tudo muda de lugar desde o início, nada é estável. E a mudança final, quando o retrato vai para um salão, sugere que a representação artística não pode existir como lembrança de um passado ou de mortes, mas somente em si mesma, enquanto arte, escrita da luz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara – Nota sobre a fotografia*. Trad.: Júlio Castañons Guimarães. 2.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 278p.

BYLAARDT, Cid Ottoni. Um crime delicado: conversando aos infinitos. Um retrato de cavalo. *Aletria – Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v.20, n.3, p.47-57, 2010.

CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6.ed., Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. 930p.

MALÉVITCH, Kazimir. Quadro negro sobre fundo branco. Disponível em: <http://bandaparalaxe.blogspot.com/2009/12/wei-in-wei.html> Acesso em: 25 maio 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad.: Paulo Neve e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 166p.

POE, Edgar Allan. O retrato oval. Disponível em: <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm> Acesso em 26 maio 2011.

ROSA, João Guimarães. Reminiscção. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 8.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.126-129.

ROSA, João Guimarães. Lá, nas campinas. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 8.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.130-134.

ROSA, João Guimarães. Retrato de cavalo. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 8.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.188-193.

STOICHITA, Victor I. De l'ombre et de as reproductibilité à l'époque de la photographie. In: STOICHITA, Victor I. *Brève Histoire de l'ombre*. Gêneve: Librairie DROZ S.A., 2000. p.203-217.

Artigo recebido em maio de 2012.
Artigo aceito em junho de 2012.