

## A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM EM O ESPELHO IN *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* DE JOÃO GUIMARÃES ROSA E EM *LAS MENINAS* DE PABLO PICASSO

### THE CONSTRUCTION OF THE IMAGE IN JOÃO GUIMARÃES ROSA'S O ESPELHO IN *PRIMEIRAS ESTÓRIAS* AND IN PABLO PICASSO'S *LAS MENINAS*

Fabiana Mori<sup>1</sup>

**RESUMO:** É o propósito desse artigo analisar as obras *O Espelho* in *Primeiras Estórias* (1962) conto brasileiro de João Guimarães Rosa, e *Las Meninas* (1957) de Pablo Picasso, óleo sobre tela, cujo ponto de partida pode ser identificado no retrato da corte espanhola de mesmo nome, elaborado pelo pintor barroco espanhol Diego Velázquez em 1657, e construir uma reflexão sobre o tema e as linguagens.

A anamorfose, imagem aparentemente disforme, presente nas obras de Picasso pode corresponder à fragmentação intencional da linguagem que ocorre em muitos discursos verbais contemporâneos. A intertextualidade fica evidente entre o retrato picassiano e o retrato da corte de Velázquez, enquanto o conto brasileiro se situa no campo da interdiscursividade. Os enunciadores Guimarães Rosa e Pablo Picasso, movidos por elementos

como retratos, conjunto de espelhos, leis da óptica, entre outros, estabelecem uma discussão sobre o processo de construção da imagem em um processo de **interdiscursividade** para criarem respectivamente o “*ainda-nem-rosto*”, “*menos-que-menino*”, e as anamorfoses presentes em *Las Meninas* do século XX. Adotando basicamente o jogo entre o inteligível, entendido como algo mais da ordem da cognição e o sensível, poderemos refletir sobre o interior dessas obras e a estrutura profunda que organiza a geração do sentido.

**PALAVRAS-CHAVE:** O ESPELHO, GUIMARÃES ROSA, LAS MENINAS, PABLO PICASSO, SEMIÓTICA.

**ABSTRACT:** This article untitled **The construction of the image in João Guimarães Rosa's *O Espelho* in *Primeiras Estórias* and in Pablo Picasso's *Las Meninas*** was developed with the purpose of semiotically analyzing the works *O Espelho*, a short story present in João Guimarães Rosa's *Primeiras Estórias* and Pablo Picasso's painting *Las Meninas*, whose starting point was the baroque artist Diego Velázquez's painting that has the same name, and from this analysis, theoretically based, to point out a possible intersection between both texts, since they clearly belong to the field of interdiscursiveness. Since the “*mirror-time-image*” is the main point of intersection between the verbal text

<sup>1</sup> Mestre, UNESP - Campus de Araraquara - Faculdade de Letras - Estudos Literários - Relações Intersemióticas [fabimori@hotmail.com](mailto:fabimori@hotmail.com)

and the visual text in this analysis, it is what initiates the undressing of the forms in Guimarães Rosa's short story and the anamorphoses in Picasso's painting, which is the Other in relation to Velasquez's work – a point that is proposed and worked throughout this study. The research revolves around this process of **reflection** in which "*o espelho*" is sometimes understood as Guimarães Rosa's short story, and sometimes as a cubist visual text, result of the baroque visual text; as well as the reflect-think of the readers/spectators, who also work as the image of the enunciations, since it is necessary to be positioned in front of the works in order to deurate them. That allows a specular view in its various degrees of timia.

**KEYWORDS:** *O Espelho*, Guimarães Rosa, *Las Meninas*, Pablo Picasso, Semiotics

### 1 - Instâncias de construção do discurso em "*O Espelho*"

O conto rosiano compreende o jogo entre a enunciação (enunciador e enunciatário-leitor) e enunciado (todo o texto). Há a presença do narrador e do narratário, *um senhor que lê e estuda*, com o qual o primeiro explicitamente dialoga.

A figura do narratário vai sendo iconizada durante o encaminhamento do conto. Ele é uma personagem indispensável para o fluir do texto na medida em que interfere subjetivamente nas proposições do narrador.

Esse narrador-perquiridor, busca ao longo do conto, discutir questões internas e procura reconhecer sua essência, seu *verdadeiro ser*. Para tanto, utiliza a imagem como um método para investigar a si mesmo. Encontra inicialmente um *Monstro*, e, nessa busca da identidade, de um querer-saber, instaura um processo de desfiguração e vai retirando sucessivamente as *capas de ilusão* que o compõem até encontrar o *ainda-nem-rosto*.

Entre tantas possibilidades de instauração de atores no discurso, focalizaremos o duplo de que se reveste o narrador, sujeito que é, ao mesmo tempo, um outro e um eu: "*ao eu por detrás de mim*" (grifos meus).

O enunciador, em primeira instância, instaura, por debreagem, um ele, para posteriormente voltar à enunciação, a partir de uma embreagem que institui o eu, sujeito da narração, conforme conceito de debreagem / embreagem de Denis Bertrand já citado no capítulo 2, página 35.

Mas este eu, a certa altura da narrativa, é um mim, sujeito construído por investimentos outros no nível do parecer, segundo concepção do narrador.

O *mim* pressupõe a existência do *eu-parecer* que, em dado momento, não se reconhece no jogo de espelhos. E, sendo assim, passa a despir-se na busca do *eu-ser* que ele acredita que exista, mas não sabe onde. Por isso realiza uma série de experiências na tentativa de encontrá-lo.

Durante esse processo de metamorfose, desencadeado pela imagem refletida num jogo de espelhos, o narrador crê que vai se conhecendo através das várias capas de ilusão que retira de si. O *eu-ser*, após chegar à total desfigura, surge então, com marcas de menino, crendo-se estar despido dos investimentos arquetípicos, culturais e hereditários adquiridos, inevitavelmente, durante a formação do *eu-parecer*, mas há que se considerar que, nesse momento, o narrador “está amando”, longe da neutralidade, da paixão em grau zero in-humana.

Temos no conto a recorrência de traços semânticos / figuras, em relação ao “espelho”: *leis da óptica, imagem, fotografias, dados iconográficos, retratos, reflexão, planos, côncavos, convexos, parabólicos, bule, colher, água, lagoa, lameiros, fontes, alma, lisa, funda lâmina, lume frio, enigma, aço, estanhagem, brilhante, polido.*

A figurativização do *espelho*:

LOGOS	Leis da óptica, fotografias, dados iconográficos, retratos, planos, convexos, côncavos, parabólicos, aço, estanhagem, brilhante, polido, bule, colher, água, lagoa, lameiros, fontes, funda lâmina.
MYTHOS	Máscaras, Tirésias, Narciso, assombração, alma, sombra, magia, bola de cristal, Terêncio, Prudência.

Pelo procedimento de figurativização, as figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhes traços de revestimento sensorial. O tema “recoberto” por tais figuras é o da busca pelo entendimento da (re)construção da imagem. No conto rosiano podemos perceber uma quantidade imensa de alegorias para abordá-lo e tentar encontrar o que o enunciador chama de *vera forma*. Evidentemente este mesmo tema também é comum ao estudo do outro elemento, objeto desse nosso estudo, *Las Meninas*.

O enunciador do conto ora focaliza o espelho como *bom*, ora *mau*, aquele que *favorece ou detrae*, simplesmente *honesto*, aquele que gera imagens caricatas; está ligado ao

sensível, à superstição dos antigos, *reflete a alma* e associa-se à *magia*, dentre tantos outros elementos que representa ao longo do conto rosiano.

O espelho vai sendo enriquecido com modos diferentes de entendimento. O narrador, manipulado pelo jogo de espelhos que encontra num banheiro público, potencializa-se, a partir de um conhecimento prévio, tanto em relação aos elementos racionais quanto míticos / místicos, e, do querer-contar, passa a um crer-saber e poder-contar uma estória engendrada de significados que, potencializados em um processo de significação, originam a poética rosiana. Embora ele não entenda integralmente a história ou estória que vivencia, é capaz de narrá-la.

Podemos perceber que esse processo de metamorfose permitiu que ele (re)construísse um novo estado de alma, não necessariamente vinculado à aparência física.

Quanto ao espaço, há um aqui-agora, lugar da enunciação que contém o enunciador e o enunciatário. Há uma gama espacial de maior proximidade ao maior distanciamento dessa cena. O banheiro público, por exemplo, é um lá-então, como as referências pretéritas do espelho em Tirésias, o enfrentamento do espelho à noite, a cobertura dos espelhos na sala dos velórios e, principalmente, o próprio processo de desvendar-se: *Levei meses. Sim instrutivos.* (p. 68)

Já com relação à temporalização, a estória, que varia entre presente e pretérito, não nos permite uma conclusão única, já que, como o próprio enunciador anuncia inicialmente, ele está tratando de *fenômenos sutis*.

Constroem-se no conto diversas isotopias figurativas, entre elas a do *espelho*, a da *imagem* e do *tempo*. A isotopia do espelho delinea-se sobretudo pela repetição de traços construtivos: *planos, convexos, côncavos, parabólicos, bule, colher, lagoa, aço, estanhagem*. A da imagem reitera traços visuais em *fotografias, retrato, máscara, figura, perfil humano, aquele homem, rosto, forma, mosaicos, ainda-nem-rosto, flor pelágica, rostinho de menino, menos-que-menino*. Finalmente a isotopia tempo percorre o poema todo, marcada em *séries de raciocínios e intuições, transcendente, um após outro, nunca, simultaneidade, mágico de todas as traições, criançinha, Tirésias, Narciso, desde menino, horas mortas da noite, jamais, era moço, por instante, levei meses, inembotável paciência, Terêncio, um dia..., meses de repouso, recente amigo*.

O conto, por apresentar mais de uma leitura temático-figurativa, é um discurso pluri-isotópico, sendo o principal conector das isotopias o *espelho*.

Tais isotopias temático-figurativas asseguram a coerência semântica desse conto rosiano. Além da coerência semântica do discurso acima mencionada, há outros fatores a serem considerados como, por exemplo, a organização narrativa, que tece o discurso, a argumentativa, que lhe proporciona direção e a coesão textual que encadeia as frases, partes constitutivas do discurso.

Os fatores de coerência do texto situam-se em níveis diferentes de descrição e explicação do discurso, porém, combinam-se e complementam-se visando a tornar o texto um todo de significação.

## 2 - Análise do texto-visual “*Las Meninas*” de Pablo Picasso

Picasso é um exemplo microcosmo que remete ao macrocosmo da arte, e as conclusões que a obra *Las Meninas* nos permite desenvolver têm uma complexidade poética que pode ser transferida à pintura em geral.

Nosso objetivo é partir do nível da manifestação dos ícones e chegar ao dos

traços não-figurativos, ou seja, os *formantes*, no nível da estrutura profunda. Não nos guiaremos por um caminho hermético ou pragmático, mas sim pela inter-relação que existe entre todos os níveis: superficial, intermediário e profundo. Não nos caberá uma análise completa do texto-visual nos limites desta investigação, contudo a busca da intersecção entre o texto verbal rosiano e o texto-visual picassiano está no centro deste trabalho. Entendemos a obra de Picasso como sendo um “espelho” da obra de Velázquez. Os três séculos que separam esses dois texto-objetos enfatizam os diferentes elementos plásticos usados pelo enunciador Picasso para “vestir” o mesmo plano de conteúdo utilizado por Velázquez. O principal signo-objeto tanto da obra velazquiana, quanto da obra picassiana é a presença da personagem-pintor na tela.

Já o ensaio filosófico sobre a essência humana, ou seja, o conto trata-se também de um tema universal e atemporal.

Com relação aos elementos a serem pesquisados, necessariamente será preciso analisar a distribuição de formas no espaço, o uso das cores e/ou não-cores, a textura das pinceladas, os recursos de luminosidade e sombreamento, as iterações e contrastes plásticos, entre outros recursos capazes de construir categorias significantes, associadas a significados, e discutir o texto visual como um “todo de sentido”.



“Las Meninas”, 1957, óleo sobre tela, 194x260 cm de Pablo Picasso

## 2.1 Categoria eidética

O nosso ponto de partida será a obra *Las Meninas*, 1656/57, óleo sobre tela, 318x276cm de Diego Velázquez, artista espanhol barroco, já que Picasso norteia seu estudo a partir dessa obra, tratando-se de um caso de intertextualidade. Deveremos considerar, portanto, que estão inscritas no texto de Velázquez algumas competências de gênero como por exemplo:

- competência sobre o “gênero retrato” em que as personagens se encontram em poses definidas pelas posições de braços e pernas e um olhar direto para o espectador;
- competência sobre o gênero retrato da corte em que as personagens são definidas por um sistema de objetos qualificativos como indumentária,

mobiliário, objetos.

O enunciador Picasso desdobra as formas barrocas em uma série de decomposições que geram novas formas, e o vedor, o sujeito fruidor da tela, inserido nesse processo de análise, transforma as formas de Picasso em elementos mínimos, capazes de gerar um todo de significado. Essa relação /enunciador/ *vs.* /vedor/ é motivada e modalizada pela tela do parecer.

Podemos observar que as formas, aqui -obra de Picasso- entendidas como uma mistura de traços e manchas, se concentram na lateral esquerda do quadro, onde se localiza a presença do pintor Velázquez. A condensação de traços é tamanha que chega a desfazer a noção de figura/fundo, e insere o assunto “pintor-artista” como aquele que abrange também a verticalidade, não permitindo uma delimitação entre aquilo ou aqueles que possivelmente estariam na frente ou atrás, segundo um espaço dominado pela perspectiva. O pintor, portanto, assume, através da forma e do espaço que ocupa na tela, o papel de destaque, embora a presença das demais personagens continue nítida. O objetivo não é o de eliminá-las, mas de insinua-las através das pinceladas que se rarefazem em direção oposta ao pintor-personagem.

À medida que percorremos o quadro da esquerda para a direita, percebemos uma rarefação na utilização de manchas e uma tendência ao contorno, o que, segundo Wölfflin, demonstra a dicotomia /Barroco/ *vs.* /Renascimento/. Na lateralidade direita percebemos nitidamente que existe uma noção clara de perspectiva, tanto pelo escudeiro da rainha que se encontra em frente à porta dos fundos, quanto pela acentuada linha diagonal da parede lateral que contém as janelas abertas.



*Lateralidade esquerda: a importância do pintor ocupando a verticalidade da tela, densidade de linhas*



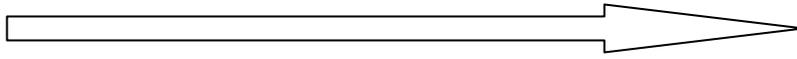
*Lateralidade direita:  
representação esquemática,  
poucas linhas insinuam a  
última personagem*

A concepção do ambiente palaciano segundo Picasso, parece-nos mais próxima do vedor-observador, enquanto que Velázquez sugere um distanciamento maior do plano de fundo e, portanto, uma distância também maior para o sujeito-observador.

## 2.2 Categoria cromática

As cores que compõem o quadro de Velázquez caracterizam a sobriedade e o distanciamento, necessários aos retratos da corte naquele momento histórico. O enunciador Velázquez elabora um texto-visual cuja apresentação se dá em profundidade e a claridade é relativa, enfatizando determinadas personagens, mas garantindo um ambiente sóbrio e repleto de referências de outros textos visuais presentes nas paredes.

O enunciador Picasso utiliza uma escala cromática em tons de cinza azulado que se condensam em tons mais escuros na lateralidade esquerda, onde se localiza a personagem Velázquez, e se rarefazem até chegar ao branco ou à luminosidade profunda na lateralidade direita. O próprio quadro se traduz numa escala tonal do escuro para o claro com um gradiente infinito de tons de cinza.



Escala tonal = tendência ao branco

A densidade cromática enfatiza ainda mais os traços e manchas que constituem a personagem pintor e, conseqüentemente, todas as categorias relacionadas insinuam a importância do artista como sendo transcendental às personagens da corte. O artista como um elemento condensado, repleto de informações.

### 2.3 Categoria topológica

Supondo que dividíssemos o quadro de Velázquez exatamente na metade, encontraríamos uma maior quantidade de personagens na lateral direita em comparação à lateral esquerda, o que nos levaria a propor maior importância a alguma personagem presente na lateral esquerda, a fim de chegar à neutralidade.



*Lateralidade esquerda: duas personagens, ou mesmo se contarmos com mais duas personagens no espelho totalizariam quatro personagens*



*Lateralidade direita:  
sete personagens*

De acordo com a obra de Picasso, poderíamos estabelecer que a figura de maior importância da lateral esquerda é a presença do pintor Velázquez que abrange quase que a totalidade do eixo vertical da imagem, o que é reiterado segundo o número de figuras, que é maior na direção oposta.

Também as pinceladas vão se tornando cada vez mais escassas quando chegam em direção às janelas, e, portanto, ao caminharem rumo ao ambiente externo, à natureza. Isso nos leva a uma reflexão sobre a necessidade de Picasso de “sair” do palácio e buscar liberdade na natureza, já que, em algumas obras dessa série encontramos somente figuras como pássaros, céu, mar.

A obra de Diego Velázquez reconhece o espectador como um espelho, o pintor olha em sua direção. Ao assumirmos a obra de Pablo Picasso como um espelho da obra barroca, observamos que esta se caracteriza por uma combinação interna de “espelhos” que geram a imagem final formulada por um jogo de formas distorcidas. Jogo este que pode ser entendido como o mesmo “jogo de espelhos” presente no “lavatório público”, em que o narrador do conto associa sua imagem a um “Monstro” e, somente após uma “série de raciocínios” passa a ver o “ainda-nem-rosto”.

Não se trata aqui, então, de uma simples troca de isotopia textual, mas de uma verdadeira fratura entre a dimensão da cotidianidade e “o momento de inocência”. A passagem a esse novo “estado de coisas” se manifesta

como a ação de uma força que vem do exterior: o deslumbramento e, de fato, segundo o dicionário, o “estado da vista golpeada pelo clarão demasiado brutal da luz”. Inicialmente recostado sobre o seu leito, o sujeito se levantou, coloca-se na moldura da porta, vacila e se sente obrigado a encostar o ombro no alisar; o deslumbramento o atinge de pé; abalado, desequilibra-se confuso(...). O deslumbramento atinge o sujeito e transforma sua visão: encontramos-nos diante de uma estética do sujeito. (GREIMAS, 2002, p.26)

Há também outro ponto de conexão entre os discursos que fazem parte da investigação que, embora se dê a partir de trajetos distintos, complementam-se através da oposição de significado: enquanto o enunciador Guimarães Rosa constrói um narrador que se despe a fim de reconstruir sua imagem, o enunciador Pablo Picasso condensa de traços o “narrador” Velázquez de modo a garantir-lhe personalidade. Em ambos os casos, a presença tanto do enunciatário quanto do vedor vivificam os textos.

Podemos dizer que o processo de reconhecimento da imagem em ambos os textos passa da realidade (entendida como tela do parecer) para o *gúizxo* (fascinação do objeto) através de um movimento de *fratura* da isotopia estética.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos afirmar que, após a debreagem, o enunciador faz uma embreagem criando um ensaio filosófico à maneira dos “causos” e contesta, em dado momento, que o grau de honestidade ou fidedignidade dos espelhos pode ser comprovado através das fotografias. Mas o que são os retratos? Serão descrições exatas de algo? Serão representações?

A inquietante obra de Picasso traz à tona dimensões “esquecidas” pelo espelho, mas enfatizadas nas dobras que se formam, num mundo que gira, em corpos e objetos que se abrem e fecham. A personagem Velázquez, que faz parte da obra, aparece agora em proporções gigantescas abrangendo grande parte da verticalidade. Temos a sensação de que o enunciador Picasso expande a importância do pintor não só como artista, mas como alguém que participa ativamente do seu momento histórico, a Arte como documento de uma época, como instrumento de reflexão. O pintor praticamente domina a cena, ocupando relativamente mais espaço do que a família real espanhola e seus empregados. A luz que antes só entrava pela porta do fundo, agora também entra por várias janelas inseridas na parede lateral.

Um dos principais pontos de intersecção entre texto-verbal e texto-visual presentes nesse estudo é o espelho. Espelho entendido como elemento físico que reflete a imagem, também como instrumento que desencadeia a busca de um querer-conhecer-se, mas, principalmente, como uma figura subjetiva que gera a obra picassiana a partir da obra velazquiana. O espelho pode ser compreendido como um viabilizador do processo de

metamorfose tanto no conto, quanto na transposição da obra barroca para a obra cubista. É ele quem promove as transformações; o “despir as formas” no conto, e as “anamorfoses” na obra de Picasso.

Em suma, o espelho pode refletir um ângulo; contudo, se nossa visão passa a abranger diferentes posicionamentos, como mostrá-los através de um único viés? Essa visão categorial torna-se limitada à medida que apuramos nossas reflexões reconhecendo-nos como seres mais “complexos”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Á. M. **“O espelho” de Guimarães Rosa. Revista de Letras**, Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. N. 14, p.49-71, 1972.

ASSIS SILVA, Ignácio. **Figurativização e metamorfose – o mito de Narciso**. São Paulo: UNESP, 1995

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos..** São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BARROS, D. L. P. e FIORIN, J. L. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 1994. (Ensaio de Cultura, 7).

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Editora da Universidade do Sagrado Coração. 2003.

BOSI, Alfredo. Guimarães Rosa. In\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. 2.ed. São Paulo. Cultrix, 1975, p.481-488.

FABRE, Josep Palau I. **El secreto de Las meninas de Picasso**. Barcelona, Polígrafa, 1982.

FLOCH, Jean Marie. **Petites mythologies de l'oeil e de l'esprit pour une semiótiqúe plastique**. Paris-Amsterdã: Hadés-Benjamins, 1985.

GREIMAS, A. J. (1991) **Semiótiqa. Diccionario rezonado de la teoria del lenguaje**. Tomo 2. Madrid: Gredos.

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. São Paulo. Hacker editores, 2002.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**, Livros Técnicos e Científicos, Editora S.A.

JANSON, H.W. **A história da arte**. Lisboa, Fund. C. Gubenkian. 1989.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: \_\_\_\_\_. **Lingüística e Comunicação**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

NASCIMENTO, E.M.F. dos S. & COVIZZI, L.M. **João Guimarães Rosa: homem plural escritor singular**. São Paulo: Atual, 1988, 65 p. (Série Lendo).

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**. Editora da Universidade Federal Fluminense. 2.ed. 2001.

NASCIMENTO, Evando. **Ângulos literatura & outras artes..** Argos Editora Universitária. 1.ed. 2002.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (ORG.) **Semiótiqa plástica**. São Paulo. Hacker editores, 2004.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: \_\_\_\_\_. **Primeiras estórias**, RJ: Nova Fronteira, 1988.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.