

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

FABIANA MIANO MORI

**Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de
Araraquara – SP, para obtenção do Título de
Mestre em Letras (Área de Concentração:
Estudos Literários – Relações Intersemióticas)**

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

**Araraquara
2007**

Dedico ao Arthur, meu anjo, minha vida.

AGRADECIMENTOS

À profa. Dra. Marisa Giannecchini Gonçalves de Souza, pela atenção, dedicação, carinho e contribuição com valiosos ensinamentos em tudo que realizo. Tem sido um imenso prazer poder aprender tanto, com tamanha grandiosidade interna, que faz do aprendizado um ato de amor.

À profa. Dra. Ude Baldan, pela orientação, carinho, atenção e auxílio para realização deste trabalho; pelo amor com que lida com a Arte e com a Vida.

À profa. Dra. Renata Soares Junqueira pelas aulas sobre drama e imenso carinho com que me acolheu na Faculdade de Ciências e Letras do Campus de Araraquara.

À profa. Dra. Maria das Graças G. Villa da Silva pela disciplina “Narrativa: fragmentação, memória, subjetividade e escritura”, cujas atividades auxiliaram-me muito no processo de entendimento e depuração da escritura.

Aos funcionários da Faculdade de Ciências e Letras do Campus de Araraquara, programa de Estudos Literários, pela atenção.

Aos queridos pais, Luiz Eduardo e Regina, pelo eterno apoio e intensa dedicação à família.

Ao querido irmão Thiago, que tanto amo e a toda família, em especial à vovó Laura.

Ao querido e amado companheiro Antônio Sérgio, pelo amor e carinho.

À Evohé, Espaço Cultural, que carinhosamente abre caminhos para aqueles que vão em busca do conhecimento.

SUMÁRIO

RESUMO	03
ABSTRACT	04
INTRODUÇÃO	05
CAPÍTULO 1	08
1.1 João Guimarães Rosa – a produção rosiana	08
1.2 Pablo Picasso – a produção picassiana.....	17
CAPÍTULO 2	30
Teoria semiótica: considerações gerais.....	30
CAPÍTULO 3	40
Fundamentos da semiótica plástica e teoria da arte: instrumental teórico.....	40
3.1 Jean-Marie Floch	40
3.2 Heinrich Wölfflin.....	42
3.3 Considerações sobre a oposição fundamental /logos/ versus /mythos/:	
<i>Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso</i> de Ignácio Assis Silva.....	44
CAPÍTULO 4	49
4.1 Análise do conto “O Espelho” in <i>Primeiras Estórias</i> de João Guimarães Rosa.....	49
4.2 Instâncias de construção do discurso	65
CAPÍTULO 5	69
“ <i>Las Meninas</i> ” de Pablo Picasso	69
“ <i>Las Meninas</i> ” de Diego Velázquez.....	70
5.1 Elementos eidéticos	75
5.2 Elementos cromáticos	80
5.3 Elementos topológicos	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
BIBLIOGRAFIA.....	88
1. Referências Bibliográficas	88
2. Bibliografia Consultada	89

RESUMO

O trabalho intitulado **A construção da imagem em *O Espelho* in *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa e em *Las Meninas* de Pablo Picasso** foi desenvolvido com o objetivo de analisar semioticamente as obras *O Espelho*, conto presente na coletânea *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa, e *Las Meninas*, tela de Pablo Picasso, cujo ponto de partida foi a obra de mesmo nome do artista barroco Diego Velázquez, e, diante dessa análise, teoricamente embasada, pontuar uma possível intersecção entre ambos os textos, já que pertencem claramente ao campo da interdiscursividade.

Verificou-se que a linguagem plástica, usada por Pablo Picasso, pintor do século XX, distancia-se dos elementos plásticos barrocos seiscentistas, havendo, em ambos os textos, uma oposição clara aos princípios clássicos.

O Ator-pintor, presente nas telas cubista e barroca, simboliza a própria Arte que, apesar do transcorrer do tempo físico, é atemporal. Com relação ao conto, o jogo incessante de palavras, rimas internas, entre outros elementos, pontua o barroquismo frásico rosiano e, além de demarcar o ponto central da coletânea de *Primeiras Estórias*, questiona a forma e a existência da imagem em suas diversas maneiras de entendê-la.

Sendo o “*espelho-tempo-imagem*” o principal ponto de intersecção entre texto-verbal e texto-visual nesta análise, é ele que desencadeia o despir das formas no conto rosiano e as anamorfoses no retrato de Picasso, que é o Outro em relação à obra velazquiana, questão proposta e trabalhada ao longo deste estudo.

O elemento “*espelho-tempo-imagem*”, que propõe a discussão sobre diferentes relações, entre as quais o enunciado Arte e a enunciação pressuposta (enunciador e leitor/espectador) gera um caminho de duplo sentido, mobilizando, por sua vez, esta dissertação.

A pesquisa gira em torno desse processo de **reflexão** em que “*o espelho*”, ora entendido como conto rosiano, ora como o texto-visual cubista consequência do texto-visual barroco; assim como o refletir-pensar dos leitores / espectadores, que também funcionam como imagem dos enunciados, já que para depurá-los posicionam-se frente aos mesmos, permite uma visão especular em seus variados graus de timia .

Palavras-chave: *O Espelho*, Guimarães Rosa, *Las Meninas*, Pablo Picasso, Semiótica.

ABSTRACT

This paper entitled **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.

It was verified that the plastic language used by Pablo Picasso, a twentieth century painter, distances itself from the sixteenth century baroque plastic elements, and there is in both texts a clear opposition to the classical principles.

The author-painter, present in the cubist and baroque paintings, symbolizes Art itself which, in spite of the elapse of physical time, is atemporal. In relation to the short story, the incessant game of words, internal rhymes and other elements punctuates Guimarães Rosa's phrasal baroque and, besides demarcating the central point of the collection *Primeiras Estórias*, questions the form and existence of the image in the diverse ways it can be understood.

Since the "**mirror-time-image**" is the main point of intersection between the verbal text 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 Velázquez's work – a point that is proposed and worked throughout this study.

The element "**mirror-time-image**", which proposes the discussion regarding different relations, among them the enunciate Art and the presupposed enunciation (enunciator and reader/spectator), generates a path of double sense which, in its turn, mobilizes this dissertation.

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 deparure them. That allows a specular view in its various degrees of timia.

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

INTRODUÇÃO

É o propósito desse trabalho estudar 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.

Picasso e sua construção poética, além da discussão sobre o estético, dialoga com as tendências da contemporaneidade presentes em alguns autores – teóricos e/ou literários – que mantêm, com o pintor, pontos de intersecção. 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.

Devo dizer que não enfocaremos as demais 57 obras que Picasso realiza em homenagem ao gênio barroco. Em *El secreto de las meninas de Picasso*, de Josep Palau i Fabre (1982) reproduz e comenta cada um desses 58 quadros, trazendo informações valiosas, inclusive com referência ao espetáculo *Las Meninas*, de 1917, encenado pelo Ballets Russes, companhia liderada por Serguei Diaghilev, que na época exerceu grande influência no mundo das artes visuais, teatro, moda, período da Belle Époque parisiense, tendo sido presenciado por Picasso. É pensando que uma das possíveis interações entre os dois textos, visual e verbal, é o *retrato*, citado por Rosa como mimeses de *espelho*, e, apreendendo a obra picassiana como sendo um “espelho” da obra velazquiana, que nos movemos nessa pesquisa.

Cabe ressaltar, contudo, que deste gérmen inicial, muitos outros questionamentos se fizeram presentes e, somente o distanciamento daquele momento de elaboração do *corpus* do projeto, soube silenciar tantos pontos que se propunham obscuros. Ademais, a riqueza encontrada nas duas análises, texto-verbal e texto-visual respectivamente, é infinitamente mais ampla do que qualquer interdiscursividade existente entre tais obras.

Vale enfatizar que, destas obras se abriram inúmeras possibilidades de novas pesquisas, inclusive porque, inseridas num contexto de produção geral dos dois artistas, o estudo se estende indefinidamente, visto que a análise de uma obra sugere uma leitura muito mais apurada de todo o restante de títulos que fazem parte do conjunto de obras ora

rosiano, ora picassiano, ambos universais e contemporâneos. Destarte, vale a coragem de expor ainda uma iniciação.

Também não faz parte do nosso objetivo discutirmos se há na parede do fundo da obra de Picasso, que recupera a obra de mesmo nome de Velázquez, um retrato do rei e da rainha ou um espelho que reflita a imagem do casal, já que esta questão tem sido objeto de estudo de vários críticos inclusive em *As palavras e as coisas* de Michel Foucault. Queremos que fique claro portanto, que a obra de Picasso é aqui, no presente estudo, entendida como um “**espelho**” da obra de Velázquez.

Consideremos que essa pesquisa busca construir um diálogo entre as leituras picassiana e rosiana sobre a formação (construção) da imagem, também entendida como retrato, a partir da alteridade. Isso não significa buscar a gênese, no sentido de ir atrás de uma história pessoal de vida e trabalho artístico, mas sim de perder-se e salvar-se-nos pelos textos. Caso contrário, entrariamos em questões pessoais, relacionadas à personalidade e comportamento dos artistas, que definitivamente não nos interessam.

Após este primeiro momento, vem a necessidade de uma análise semiótica do conto e posteriormente do texto visual *Las Meninas* de Pablo Picasso. Faz-se necessária também uma descrição de *Las Meninas* de Diego Velázquez, já que a **intertextualidade** entre estes dois textos-objeto visuais nos leva a uma reflexão e identificação dos elementos formadores do plano de expressão que vestem o plano de conteúdo, tanto em relação ao texto barroco quanto em relação ao texto cubista.

Os teóricos utilizados como referência serão Diana Luz Pessoa de Barros e Denis Bertrand com relação à semiótica literária, e, Jean-Marie Floch, Heinrich Wölfflin, Ignácio Assis e Silva, também os artigos publicados no livro *Semiótica Plástica* de organização de Ana Cláudia de Oliveira para análise do visual, entre tantas outras leituras, indispensáveis para a formação de um pensamento em relação ao tema proposto.

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, entendido como algo da ordem da paixão, poderemos

refletir sobre o interior dessas obras e a estrutura profunda que organiza a geração do sentido.

Uma das questões relevantes neste trabalho volta-se para o jogo da enunciação e enunciado. Os enunciados tela barroca, tela cubista e conto rosiano serão objeto de reflexão da enunciação, contendo enunciador-enunciatário. Nesse jogo, há visões também em espelho: o enunciatário Picasso é leitor de Velazquez e, como observador, interpreta o texto primeiro, mas avança; torna-se enunciador de uma segunda tela. Em Guimarães Rosa há a simulação da enunciação no enunciado: narrador e interlocutor são uma instância que simula o jogo propriamente dito entre enunciador e enunciatário-leitor. Ao longo deste trabalho pretende-se analisar o espelho nas obras propostas para análise, mas também a encenação produzida por quem se envolve, tendo como ponto intermédio o objeto estético verbal, visual e sinestésico.

Que o caminho escolhido para desenvolver este trabalho não seja entendido como qualquer tentativa de cercear, concluir, nem muito menos de esgotar alguma possibilidade de entendimento de ambas: foi simplesmente a saída encontrada para uma maior aproximação da Arte.

CAPÍTULO 1

1.1 João Guimarães Rosa – a produção rosiana

“O livro pode valer pelo muito que nele
não deveu caber”

(Tutaméia)

O objetivo inicial deste estudo compreende a exposição cronológica da obra rosiana, de modo a pontuar o conto *O Espelho* in *Primeiras Estórias* (1962), como parte de um universo singular em que as palavras assumem intensa pluralidade de sentidos, além de uma dimensão filosófica.

A primeira fase da produção rosiana comporta contos publicados na revista *O Cruzeiro* e em *O Jornal*, ambos do Rio de Janeiro.

Após as publicações dos chamados contos imaturos, o autor concorre, em 1936, ao Prêmio da Academia Brasileira de Letras com o volume de poesias “*Magma*”. Embora seu livro saia vitorioso, não o publica.

Escreve em seguida *Sagarana* (1946), narrativa repleta de termos especializados e poéticos, que atestam a influência do meio em que viveu. Esta forma de retomar à palavra regional e garantir-lhe um significado extremamente universal vem consagrá-lo como um autor que realiza uma verdadeira revolução da linguagem.

O regionalismo construído em *Sagarana* revela-se muito mais autêntico e duradouro, porque ancorado em uma das mais cobiçadas conquistas: a da língua como ideal da expressão literária regionalista. Densa e vigorosa, a língua foi talhada por Guimarães Rosa no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas. (CANDIDO, 1983, p. 245)

Em janeiro de 1956, publica *Corpo de Baile* que, a partir da terceira edição, desdobra-se em três volumes autônomos, figurando *Corpo de Baile* como subtítulo: *Manuelzão e Miguilim* (1964); *No Urubuquaquá, No Pinhém* (1965) e *Noites do Sertão* (1965). Em maio de 1956 publica também, *Grande Sertão: Veredas*. Duas longas obras, a primeira composta de sete narrativas às quais o próprio autor denomina poemas, romances e contos, a segunda sendo o extenso e ininterrupto “monólogo-dialogado” de Riobaldo.

Segundo Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira*, a palavra, adquire com Guimarães Rosa, um feixe de significados que potencializam sua carga semântica e, sobretudo musical. Há uma alteração profunda no modo de enfrentar a palavra, sendo o signo estético portador de formas e sons que revelam as relações íntimas

entre significante e significado. Os conteúdos sociais e psicológicos acionam ampla relação com o plano de expressão.

Toda voltada para as forças virtuais da linguagem, a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica, distinção batida e didática, que se tornou, porém, de uso embaraçante para a abordagem do romance moderno. *Grande Sertão: Veredas* e as novelas de *Corpo de Baile* incluem e revitalizam recursos da expressão poética: células rítmicas, aliterações, onomatopéias, rimas internas, ousadas mórficas, elipses, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, arcaico ou de todo neológico, associações raras, metáforas, anáforas, metonímias, fusão de estilos, coralidade. Mas como todo artista consciente, Guimarães Rosa só inventou depois de ter feito o inventário dos processos da língua.” (BOSI, 1994, p. 429-430)

Também salutar é a interpretação da obra deste escritor do ponto de vista do poético tal como proposto por Roman Jakobson em *Linguística e Comunicação*:

(...) numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos).

De igual maneira, uma segunda objeção nada contém que seja específico da literatura: a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso. (JAKOBSON, 2001, p. 119)

Continuamos a nos pontuar pela análise de Alfredo Bosi sobre a genialidade da linguagem criada por Guimarães Rosa. Esta passa ao status de *mythos*, transcendendo qualquer relação com uma possível ingenuidade. O sertão constitui-se num universo excepcionalmente rico em rastros mitológicos. Mas também há o homem rústico que tenta desvendar-se, ou melhor, entender os mistérios do ser humano. O princípio fundamental da linguagem poética rosiana, pode ser atribuído à ancoragem entre fala inovadora e as matrizes da língua. Suas estórias são fábulas que revelam, a partir do regional, uma visão global da existência. Há nitidamente a presença de um pensamento mítico, propenso a fundir numa única realidade, a Natureza, o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o uno e o múltiplo, o eu e o outro, enfim o duplo.

O conflito entre o eu/herói e o mundo (que nos tem valido de fio de Ariadne no labirinto da ficção moderna) não desaparece no grande romance de Guimarães Rosa: resolve-se mediante o pacto do homem com a própria origem das tensões: o Outro, o avesso, ‘os crespos do homem’. Quanto à dialética da trama (que se reconhece nas lutas entre jagunços, nas vinganças juradas, na relação ambígua entre Riobaldo e Diadorim) não se processa mediante a análise das fraturas psíquicas nem pela mimese de grupos e tipos locais: faz-se pela interação assídua da

personagem com um Todo natural-cultural onipresente: o sertão. ‘O sertão é do tamanho do mundo’. ‘O jagunço é o sertão’. ‘Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo’. Nesse Todo positivo e negativo interpenetram-se o sensível e o espiritual de tal sorte que o último acaba parecendo uma intenção oculta da matéria (‘Tem diabo nenhum, nem espírito’), que se manifesta nos modos pré-lógicos da cultura: o mito, a psique infantil, o sonho, a loucura. A alma desmancha-se nas pedras, nos bichos, nas árvores, como o sabor que não se pode abstrair do alimento.’ (BOSI, 1994, p. 431)

Em 1962, Guimarães Rosa retorna aos contos, publicando *Primeiras Estórias*, volume com vinte e um pequenos contos, sendo *O Espelho* o conto central que se apóia na lógica para destruí-la.

As *Primeiras Estórias* e *Tutaméia* foram resultantes normais daquele processo à ordem mental do adulto civilizado branco que se instaurara na linguagem de *Grande Sertão: Veredas*, como podemos verificar:

“O mitopoético foi a solução romanesca de Guimarães Rosa. A sua obra situa-se na vanguarda da narrativa contemporânea que se tem abeirado dos limites entre real e surreal (Borges, Buzzati, Calvino) e tem explorado com paixão as dimensões pré-conscientes do ser humano (Faulkner, Gadda, Cortazar e o avatar de todos, James Joyce). E seria talvez fácil paradoxo lembrar que uma obra de tão aguda modernidade se nutre de velhas tradições, as mesmas que davam à gesta dos cavaleiros feudais a aura do convívio com o sagrado e o demoníaco.” (BOSI, p. 428-434)

Mediados por *O Espelho*, os contos de *Primeiras Estórias* apresentam, por sua disposição, a relação entre o objeto e sua imagem. Podemos afirmar que os contos apresentam-se aos pares, tendo como “limite” o conto *O Espelho*. Se considerarmos um sistema óptico, *O Espelho* estaria entre /objeto/ versus /imagem/. Percebemos que em todos os contos é patente o fascínio do alógico: crianças, loucos, sertanejos, animais, natureza, homens e mulheres com suas crenças, o /racional/ versus /emocional/ se desdobram como num jogo de espelhos. Há o interesse em situar /mensagem/ versus /código/. Embora a separação dessas várias camadas seja impensável. E isso faz da obra de Guimarães Rosa um universo infinitamente rico.

“Outro problema seria o de situar a opção mitopoética do escritor na práxis da cultura brasileira de hoje. A transfiguração da vivência rústica interessa principalmente enquanto mensagem, ou enquanto código? O que ficará em primeiro plano na consciência do homem culto: a reproposição da vida e da mentalidade rural e agreste, ou o experimento estético? É certo que a crítica mais recente, escolhendo o ponto de vista técnico, no espírito do neoformalismo, tende a passar por alto a complexa rede de estilos de pensamento que serviram de contexto e subjazem à

ficção de Rosa. Uma leitura que ignore essas vinculações pode resvalar em uma curiosa ideologia, espécie de transcendentalismo formal, não menos arriscada que o conteudismo bruto que lhe é simétrico e oposto. Mais uma vez, impõe-se a procura do nexo dialético que desnuda a homologia entre as camadas inventivas da obra e os seus contextos de base.” (BOSI, p. 428-434)

Em 1968, é editado, postumamente, o volume intitulado *Estas Estórias*. Além de trabalhos inéditos, o volume reúne alguns textos publicados na revista *Senhor*, a história “Os chapéus transeuntes” do livro *Os sete pecados capitais* (obra conjunta) e “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”.

Em 1970, é publicado *Ave, Palavra*. Assim como *Estas Estórias*, os textos desse volume já vinham sendo preparados pelo autor ao longo do tempo. São notas de viagem, diários, poesias, contos, meditações.

Como nosso objeto de estudo é o conto *O Espelho* in *Primeiras Estórias*, somente faremos uma breve descrição do enredo dos contos que compõem esse livro, já que a análise do conto central estará presente em capítulo posterior, mais precisamente no capítulo quatro que trará uma análise minuciosa, buscando relações com tantos outros trabalhos sobre este mesmo conto, assim como o elo com o texto-visual *Las Meninas* de Pablo Picasso, analisado no capítulo cinco. Prosseguimos com os contos:

I – *As margens da alegria*. Um menino, em estado de graça por descobrir a vida, vivencia momentos de alegria - viagem de avião, deslumbramento pela flora e fauna – e tristeza – morte do peru, derrubada de uma árvore.

II – *Famigerado*. O jagunço Damázio Siqueira atormenta-se com um problema vocabular: ouviu a palavra “famigerado” de um moço do governo e procura o farmacêutico para saber se tal termo era um insulto contra ele, jagunço.

III – *Sorôco, sua mãe, sua filha*. Um trem aguarda a chegada da mãe e da filha de Sorôco para conduzi-las ao manicômio de Barbacena. Durante o trajeto até a estação, acompanhadas por Sorôco, elas começam surpreendentemente a cantar. Quando o trem parte, Sorôco volta para casa cantando a mesma canção, e os amigos da cidadezinha, solidariamente, cantam junto.

IV – *A menina de lá*. Nhinhinha possuía dotes paranormais: seus desejos, por mais estranhos que fossem, sempre se realizavam. Isolados na roça, seus parentes guardam em segredo o fenômeno, para dele tirar proveito.

V – *Os irmãos Dagobé*. O valente Damastor Dagobé, depois de muito ridicularizar Liojorge, é morto por ele. No arraial, todos dão como certa a vingança dos outros Dagobé: Doricão, Dismundo e Derval. A expectativa da revanche cresce quando Liojorge comunica a intenção de participar do enterro de Damastor. Para surpresa de todos, os irmãos não só concordam, como justificam a atitude de Liojorge, dizendo que Damastor teve o fim que mereceu.

VI – *A terceira margem do rio*. Um homem abandona família e sociedade para viver numa canoa, em meio a um rio. Com o tempo, todos, menos seu filho primogênito, desistem de insistir no seu retorno e se mudam do lugar. O filho, por vínculo amoroso, esforça-se para compreender a decisão do pai e, por ali permanece. Já de cabelos brancos e tomado por intensa culpa, ele decide substituir o pai na canoa e comunica-lhe sua decisão. Quando o pai irá se aproximar, o filho se apavora e foge.

VII – *Pirlimpisquice*. Um grupo de colegiais ensaia um drama para apresentá-lo na festa do colégio. No dia da apresentação há um imprevisto, e um dos atores se vê obrigado a faltar. Como não havia mais possibilidade de se adiar a apresentação, os adolescentes improvisam uma nova encenação, que é recebida por uma platéia entusiasmada.

VIII – *Nenhum, nenhuma*. Uma criança, não sabemos se em sonho ou realidade, passa férias numa fazenda em companhia de um casal de noivos, de um homem triste e de uma velhinha. O casal interrompe o noivado, e o menino, que conhecera o Amor observando-os, volta para a casa paterna. Lá chegando dialoga com os pais de forma tensa, ao constatar que ninguém sabe nada, pois se esquece do muito que aprendeu.

IX – *Fatalidade*. Zé Centralfe procura o delegado de uma cidadezinha queixando-se de que Herculinão Socó vivia tentando seduzir sua esposa. A situação torna-se tão insuportável que o casal mudara de arraial. Não adiantou pois Herculinão os seguiu. O delegado, misto de filósofo, justiceiro e poeta, depois de ouvir pacientemente a queixa,

procura o conquistador e, sem a mínima hesitação, mata-o, justificando o fato como necessário, em nome da paz e do bem-estar do universo.

X – *Seqüência*. Uma vaca fugitiva retorna à sua fazenda de origem. Decidido a regatá-la, um vaqueiro a persegue. Ao chegar à fazenda, ele descobre que havia outro motivo para sua determinação: a filha do fazendeiro, com quem o rapaz se casa.

XI – *O Espelho*. Um homem, ao se deparar com um conjunto de dois espelhos, se vê. A partir de então ele resolve elaborar uma série de exercícios que visam à desfigura. A progressão desses exercícios lhe permite, daí a algum tempo, começar a entender que não é possível dissociar a identidade da alteridade.

XII – *Nada e a nossa condição*. O fazendeiro Tio Man´Antônio sente-se solitário com a morte da esposa e o casamento das filhas. A seguir, divide sua fazenda em lotes e os distribui aos empregados, ficando apenas com a casa-grande. Quando morre, os empregados colocam seu corpo na mesa da sala do casarão e a casa incendeia-se. A insólita cerimônia de cremação revela a volta ao pó de onde todo humano se origina.

XIII – *O cavalo que bebia cerveja*. Giovânio era um velho italiano de hábitos excêntricos: comia caramujo e dava cerveja para cavalo. Isso o tornara alvo da atenção do delegado e de funcionários do Consulado, que convocam o empregado da chácara de “seu Giovânio” para um interrogatório. Notando que o empregado ficava cada vez mais ressabiado e curioso, o italiano resolve então abrir a sua casa para Reivalino e para o delegado: dentro havia um cavalo branco empalhado. Passado um tempo, outra surpresa: Giovânio leva Reivalino até a sala, onde o corpo de seu irmão Josepe, defigurado pela guerra, jazia no chão. Com isso, afeiçoa-se cada vez mais ao patrão, a ponto de ser nomeado seu herdeiro quando o italiano morre.

XIV – *Um moço muito branco*. Os habitantes de Serro Frio, numa noite de novembro de 1872, têm a impressão de que um disco voador atravessou o espaço, depois de um terremoto. Após esses eventos, aparece na fazenda de Hilário Cordeiro um moço muito branco, portando roupas maltrapilhas. Com seu ar angelical, impõe-se como um ser superior, capaz de prodígios: os negócios do fazendeiro têm uma guinada espantosamente

positiva. Depois de fatos igualmente miraculosos, o moço desaparece do mesmo modo que chegara.

XV – *Luas-de-mel*. Joaquim Norberto e Sa-Maria Andreza recebem em sua fazenda um casal fugitivo, versão sertaneja de Romeu e Julieta. Certos de que os capangas do pai da moça virão resgatá-la, todos se preparam para um enfrentamento: a casa da fazenda transforma-se num castelo fortificado. É nesse clima de tensão que se celebra o casamento dos jovens, a que se segue a lua-de-mel.

XVI – *Partida do audaz navegante*. Quatro crianças, três irmãs e um primo, brincam dentro de casa, aguardando o término da chuva. A caçula, Brejeirinha, brinca com o que lhe dava mais prazer: as palavras. Inventa uma estória do tipo Simbad, o marujo, que ganha novos elementos quando todos vão brincar no quintal, à beira de um riacho. Liberando sua fantasia, Brejeirinha transforma um excremento de gado no “audaz navegante”, colocando-o para navegar riacho abaixo.

XVII – *A benfazeja*. Mula-Marmela era mulher de Mumbungo, sujeito perverso que se excitava com o sangue de sua vítimas. Esse “vampiro” tinha um filho, Retrupé, cujo prazer só diferia do pai quanto à faixa etária das vítimas: preferia as mais frescas. Apesar de amar seu homem e ser correspondida, Mula-Marmela não hesitara em matá-lo e depois cegar Retrupé, de quem se torna guia. Passado algum tempo, resolve assassiná-lo, pois percebe que esta seria a única maneira de refrear o instinto maléfico do rapaz.

XVIII – *Darandina*. Um sujeito bem-vestido rouba uma caneta, é surpreendido e, para escapar dos que o perseguem, escala uma palmeira. Uma multidão acompanha atentamente os esforços das autoridades, que procuram convencer o rapaz a descer. Resistindo, ele diz frases desconexas e tira toda a roupa, revelando notável equilíbrio físico. A sessão de nudismo leva um médico a nova tentativa de diálogo. Ao se aproximar, o médico percebe que o sujeito voltara à normalidade e que, envergonhado, pedia socorro. A multidão, sentindo-se ludibriada, não aceita essa sanidade repentina e se dispõe a linchá-lo. Sentido o risco, o sujeito berra um grito de louvor à liberdade, motivo bastante forte para a multidão carregá-lo nos ombros.

XIX – *Substância*. O fazendeiro Sionésio apaixonou-se por sua empregada Maria Exita, que fora abandonada pela família e criada pela peneireira Nhatiaga. Na fazenda, o ofício de Maria Exita era o de quebrar polvilho, trabalho duro mas que a moça realizava com prazer e competência. Embora preocupado com a ascendência da moça, Sionésio sente que a paixão é maior que o preconceito e pede-a em casamento.

XX – *Tarantão, meu patrão*. O fazendeiro João-de-Barros-Dinis-Robertes tem uma surpreendente explosão de vitalidade em sua velhice caduca. Como se fora um Quixote, determina-se a matar seu médico: o Magrinho, seu sobrinho-neto. Ao longo da viagem rumo à cidade, recruta um bando de desocupados, ciganos e jagunços, que acatam sua liderança, pelo carisma natural do velho. Chegando a “frente de batalha”, Tarantão percebe que era dia de festa: uma das filhas de Magrinho fazia aniversário. O susto inicial, provocado pela invasão do “exército”, transforma-se em alívio quando o velho discursa, dizendo de seu apreço pela família e pelos novos amigos, colecionados ao longo da última cavalgada.

XXI – *Os cimões*. O menino da primeira estória revela agora a face do sofrimento, causado pela doença da Mãe, fato que apressa sua viagem de volta à casa paterna. Os últimos dias de férias são de preocupação. O Menino só relaxava quando via, todas as manhãs e sempre à mesma hora, um tucano se aproximar da casa dos rios, onde se hospedava. Num processo de sublimação, desencadeado pela beleza da ave, o Menino ganha energia para resistir e para transferir à Mãe uma carga de fluidos mentais positivos, que lhe permitam superar a doença. Quando o Tio o procura para comunicar a melhora da Mãe, o Menino experimenta momentos de êxtase, pois só ele sabia do motivo da cura.

Referindo-nos à dicotomia /logos/ versus /mythos/, encontramos na obra de Guimarães Rosa a presença de temas diversos ligados ao cotidiano sertanejo, que se encaixam perfeitamente na vida do ser humano, faça ele parte de qualquer ponto territorial ou momento histórico. É o homem com suas crenças, seus trejeitos, maluquices, amores, desafetos ou mesmo alucinações.

Em relação ao foco narrativo rosiano, podemos afirmar que não há distância crítica entre narrador e narrativa. O narrador, seja em terceira, seja em primeira pessoa, encontra-se invariavelmente envolvido no que narra e como tal não nos pode explicar nada

com absoluta precisão, embora instaure, por paradoxal ou contraditório que pareça, o conhecimento, a revelação e a descoberta. A descontinuidade narrativa, apoiada na cultura popular, no universo sertanejo e, sobretudo na sabedoria do escritor, propõe um ensaio filosófico através do barroquismo frásico rosiano.

A perspectiva narrativa do seu universo imaginário é sempre, no limite, um monólogo (ficção reflexiva) bem dinâmico, contrariamente à tendência desse recurso para a introspecção; inclui o outro na medida em que figura um ouvinte. O que pode ser lido enquanto diálogo criador/criação (reflexão sobre a construção estética numa construção estética), criador/criador (reflexão também sobre a sua vida) ou todo e qualquer outro seu leitor: em toda a situação em que for revivido por um leitor, espectador ou ator. Esta a marca registrada do seu imaginário lírico-reflexivo: crítico-criador.” (COVIZZI E NASCIMENTO, 1988, p. 27)

Partindo da premissa de que *O Espelho* é a obra central de um conjunto de vinte e um contos, sendo o primeiro e o último, reflexos dessa centralidade, encontramos a construção desse conto do ponto de vista gráfico, associada à própria possibilidade de desconstrução, ou desfiguração que o mesmo propõe. Temos, portanto, um universo gráfico desenhado por dez primeiros contos que se refletem nos dez últimos, sendo o reflexo dessa imagem no espelho *O Espelho*.

Esse processo de construção da imagem entre um antes e um depois, permeados por um “espelho” que é a própria vida, ou melhor, a história do homem, também pode ser verificado em *Las Meninas* como passado, texto-visual elaborado por Velázquez, e em *Las Meninas* como presente, texto-visual de Picasso, também entendido como uma imagem espelhada no passado cuja linguagem justifica a genialidade do artista.

1.2 Pablo Picasso – a produção picassiana

“Não há, na arte, nem passado nem futuro. A arte que não estiver no presente jamais será arte.”

Pablo Picasso

Pablo Ruiz Picasso nasceu em Málaga em 1881 e, orientado por seu pai, começou a desenhar pombas – motivo pictórico favorito de Dom José – e temas taurinos com talento incomum para sua idade.



Pablo Picasso, *A primeira comunhão*, 1885-86

Em 1890, a família se mudou para La Coruña e, após um ano na escola primária, Pablo se matriculou na escola onde seu pai era professor. Submetido ao rigor acadêmico da época, copiou modelos de gesso e se familiarizou com a escultura clássica.

Em 1895, a família se muda para Barcelona já que seu pai havia obtido uma vaga para dar aulas de desenho na Escola de Belas Artes de La Llotja, em Barcelona. Na capital catalã, Pablo não contava com a idade mínima para ingressar em La Llotja, porém sua admissão foi consentida diante da verificação da genialidade do garoto.

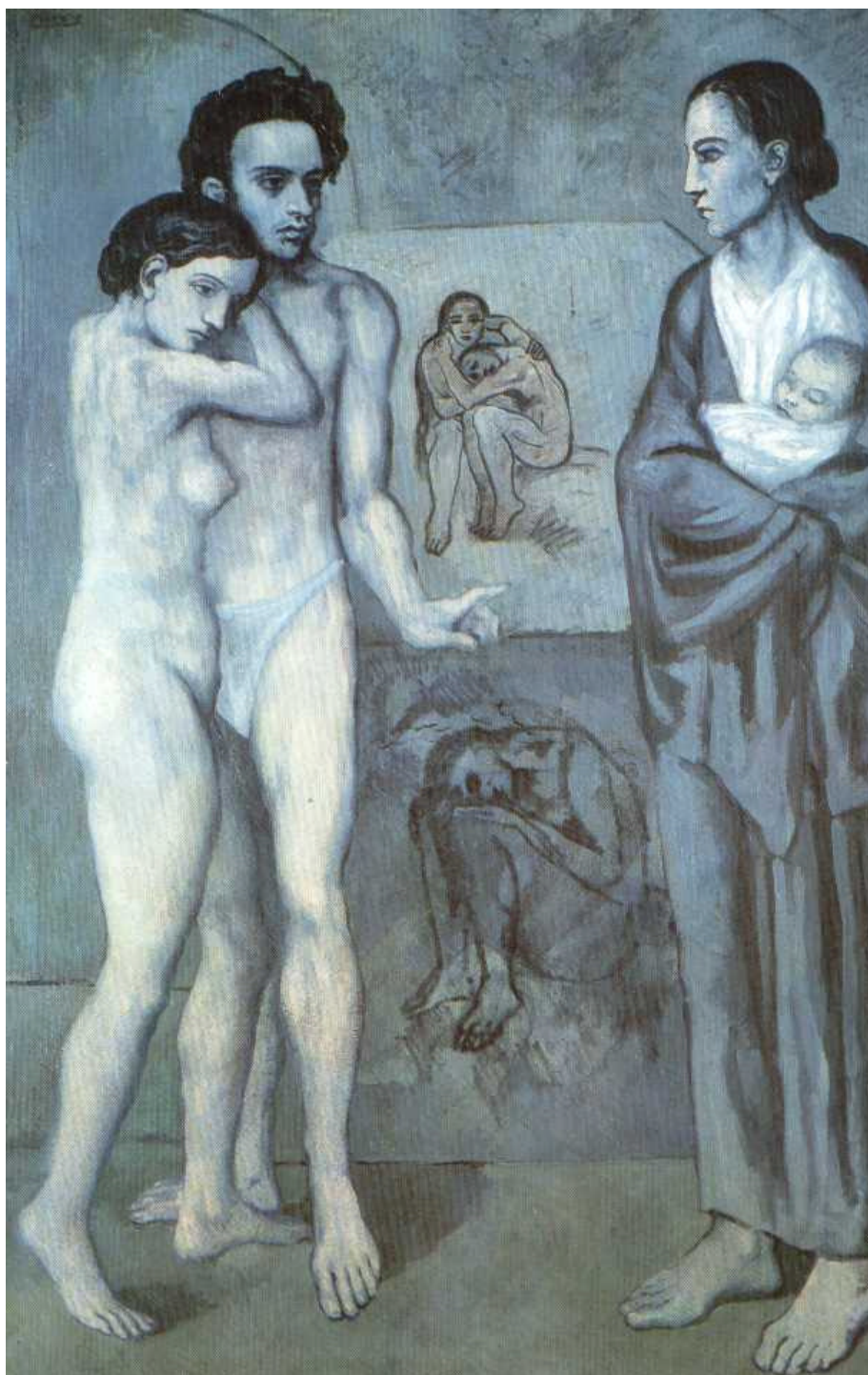
As passagens por Madri e Horta de Sant Joan foram essenciais na vida de Picasso. Afastado da pressão paterna e acadêmica, o pintor reforçou sua independência pessoal e artística. Em 1899 regressou a Barcelona e, em contato com muitos artistas consagrados, descobriu as correntes artísticas que imperavam na Europa e, sobretudo em Paris, considerada a Meca da arte.

Ambicioso, partiu para Paris, onde recebeu o apoio de numerosa colônia catalã enquanto passou a admirar os impressionistas, descobriu Ingres e Delacroix no Museu do Louvre e estudou Degas, Toulouse-Lautrec, Van Gogh e Gauguin, sentindo-se também fascinado pela arte egípcia e assíria.

Depois de uma exposição em Barcelona que o consagrou como um dos autores catalães de vanguarda, Picasso voltou a Paris para expor na galeria de Ambroise Vollard, sendo a mostra um sucesso de vendas e de crítica. Foi composta por temas taurinos e estampas da vida social parisiense.

Uma visita à prisão de Saint-Lazare, ocupada por prostitutas doentes e abandonadas tocou o artista intensamente e a cor azul invadiu sua paleta a ponto de caracterizar a próxima etapa de sua produção artística.

Nesta nova fase, conhecida como O Período Azul, pintou *O funeral de Casagemas (Evocação)*, *Retrato de James Sabartés*, *Arlequim e sua companheira*, *A bebedora de absinto* e um *Auto-retrato*. Em 1903 viveu o ano mais fecundo dessa fase, quando pintou *Os pobres na praia*, *A celestina*, *O abraço*, *O louco* e, em especial, *A vida*.



Pablo Picasso,
A vida,
1903

Em 1904, Picasso viaja a Paris unindo-se a outros literatos, poetas e críticos de arte franceses. Foi nessa época boêmia que constituiu-se o período Rosa, em que o artista experimentou uma gradual transformação cromática e temática. No final deste mesmo ano, retratou em várias telas os saltimbancos do circo Médrano, instalado próximo de seu ateliê,

como *A família de saltimbancos*.



Pablo Picasso,
Os saltimbancos,
1905

No decorrer de 1906, vários fatores conduziram uma mudança radical em sua linha pictórica como sua visita a uma exposição de esculturas ibéricas no Louvre, a amizade com artistas fauvistas como Derain e Matisse, colecionadores de máscaras e estatuetas africanas.

Pablo Picasso,
Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)



Em sua viagem a Gosol, reencontrou o primitivo ambiente rural dos tempos de Horta de San Joan traduzidos em *Mulher com pães* e *Fernande com lenço sobre a cabeça* entre outras e, sobretudo em *Le harem*, prelúdio compositivo de *Les Femmes d'Alger*.

No primeiro semestre de 1907, trabalhou arduamente na conclusão de *Les Femmes d'Alger*, quadro que ilustra uma cena num prostíbulo localizado na rua Avignon, em Barcelona. A deformação das formas geométricas inaugura o cubismo. Contudo a obra fora recebida com fortes restrições.

Outros dois acontecimentos também foram de fundamental importância no ano de 1907 tal como a retrospectiva dedicada a Cézanne, que causou profundo impacto em Picasso e, a aproximação com o artista Georges Braque.

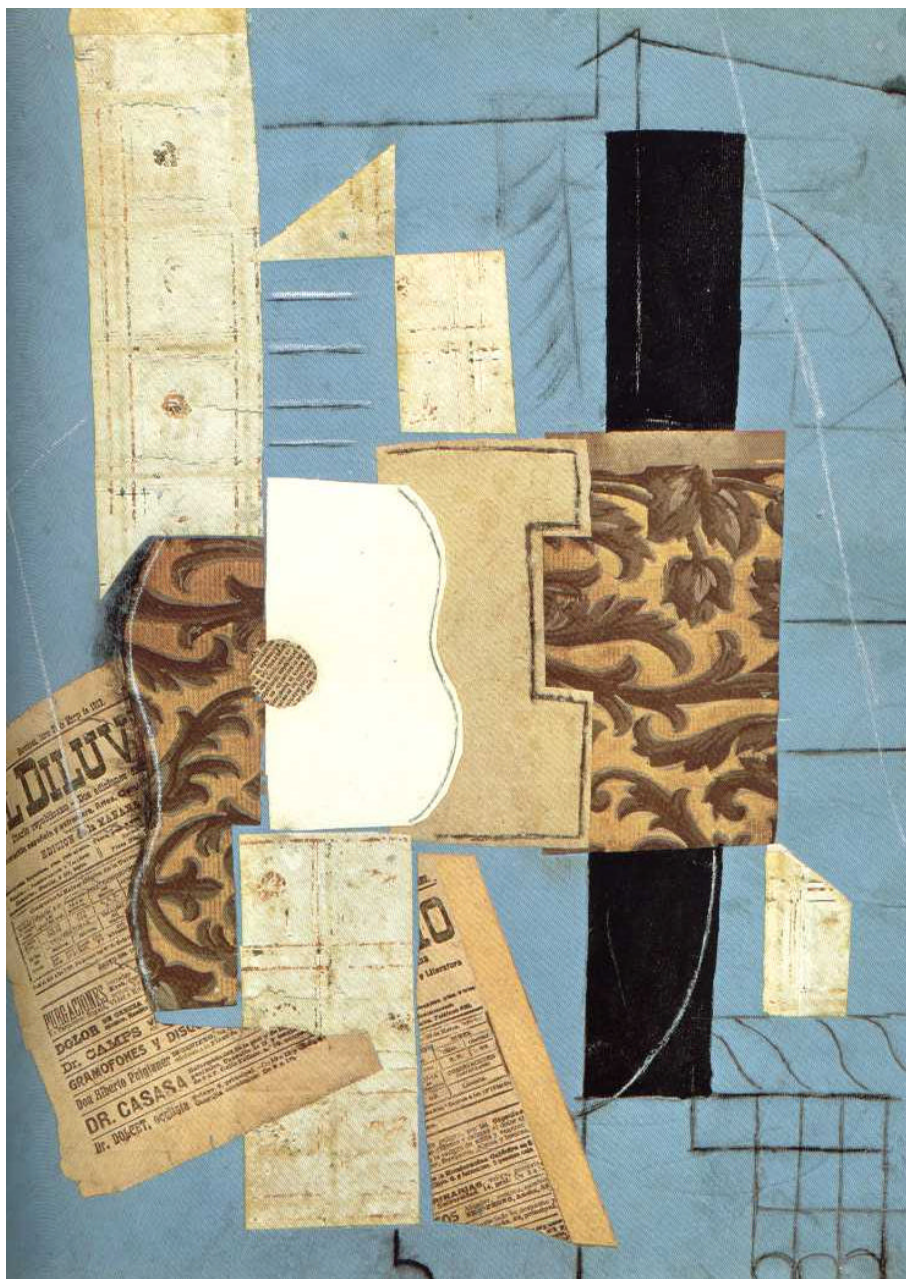
Enquanto isso, Picasso desenvolveu o denominado cubismo cézanniano em nus (*Três Mulheres*), bodegóns (*Taça de fruta e pão sobre a mesa*), retratos (*Clovis Sagot*) e figuras (*Mulher com bandolim*).



Pablo Picasso,
Mulher com bandolim,
1909

A partir de 1909, juntamente com Braque, desenvolveu o cubismo analítico, caracterizado por um distanciamento entre pintura e modelo.

Já em 1912, fase do cubismo sintético, Braque e Picasso introduziram novas técnicas, com o uso de verniz, laca industrial, pinceladas com brochas ou traços com pentes. Também incluíram elementos reais como pregos, cordas, recortes, que davas às telas uma qualidade escultórica com em *Guitarra* (1913).



Pablo Picasso,
Guitarra, 1913

A eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, pôs fim à euforia cubista. Em março de 1916, o poeta Jean Cocteau fez uma proposta ao pintor: confeccionar a decoração, a cortina de boca e os figurinos de *Parade*, uma produção para o prestigiado Ballet Russo de Serguei Diaghilev, com música de Erik Satie. Picasso aceitou a oferta, atraído pela idéia de um espetáculo que recriava o universo circense e permitia retomar os saltimbancos e as figuras de Pierrô e Arlequim, um de seus temas preferidos.

O contrato com Diaghilev obrigou Picasso a passar um período em Roma onde esteve em contato com a arte clássica, além dos ensaios do ballet proporcionarem a reconciliação do pintor com a beleza do corpo.

Em 18 de maio de 1917, *Parade* se apresentou em Paris. Com sua proposta de vanguarda, o grupo causou escândalo entre os ortodoxos do balé clássico.

O pintor continuou colaborando com Diaghilev e, em maio de 1919, viajou a Londres para trabalhar durante três meses na decoração de *Le tricorne*, nova produção do Ballet Russo. Seguiu-se *Pulcinella*, com música de Stravinsky. Ambos os espetáculos permitiram a Picasso abordar dois temas queridos: os touros e a *commedia dell'arte*.

O estilo neoclássico não significou o abandono do cubismo, que, contudo, restringiu-se a um âmbito mais íntimo. *A italiana*, *Arlequim e mulher com colar*, *Arlequim e mulher com violino*, *Menina com argola* e *Três músicos*.



Pablo Picasso,
Três músicos,
1921

Picasso conheceu Breton em 1918 e, não voltaram a se cruzar até 1923, quando Picasso se interessou pela tese do surrealismo. Em 1924, dois eventos aumentaram a admiração dos surrealistas por Picasso: o escândalo gerado pela estréia do balé *Mercure*, com cortina de boca de Picasso; e as acusações dos dadaístas que o chamaram de “velho *pompier*”.

A interação com os surrealistas se consolidou no fim de 1925, quando suas obras figuraram na exposição *A pintura surrealista*, organizada na Galeria Pierre, em Paris.



Pablo Picasso,
*Atelier com cabeça
de gesso,*
1925

Até 1935, Picasso realizou diversas figuras femininas, representando-as de formas diversas, muitas vezes voluptuosas, transfiguradas.

Em julho de 1936, o general Franco se sublevou contra o governo da República Espanhola. Picasso tomou partido dos republicanos e, em janeiro de 1937, apresentou a série em água-forte *Sonho e mentira de Franco*.

Em 26 de abril de 1937, ocorreu o ataque aéreo nazista contra a cidade basca de Guernica e, através de obra de mesmo nome, o pintor torna-se internacionalmente célebre.



Pablo Picasso,
Guernica,
1937

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a vida do pintor foi marcada por perdas e rompimentos afetivos.

Militante do Partido Comunista, participou de vários congressos internacionais pela paz e recebeu o Prêmio Lênin. Instalou-se em 1947 em Vallauris, localidade próxima a Côte d'Azur, onde descobriu na cerâmica Madoura, inúmeras possibilidades plásticas que esse material oferecia, originando uma etapa de intensa criatividade.

Com a morte de Matisse em 1954, Picasso dirigiu seu olhar para os grandes mestres da pintura. Começou com *As mulheres de Argel*, de Delacroix, seguido por *Las Meninas*, de Velázquez, objeto de estudo desse trabalho.



Pablo Picasso,
Las Meninas,
1957

Já com 87 anos, Picasso realiza diversas gravuras, retomando momentos da juventude. Nesta última fase de sua vida, aborda as seguintes temáticas: a alegria do circo, o teatro, as tradicionais touradas e muitas passagens marcadas pelo erotismo. Morreu em 1973 numa região perto de Cannes, na França.

Os três nomes da *École de Paris* são também os três pilares do mercado internacional: Picasso, Matisse e Braque, os “três monstros sagrados”.

“Picasso é, sem dúvida, uma das mais vigorosas inteligências do século. Em 1907, com *Les Femmes d'Alger*, ele colocara em crise toda a tradição figurativa, e a seguir, com o Cubismo, abriu o novo curso da arte. A partir de 1914, já não é possível identificar a trajetória de sua atividade polimorfa (é pintor, artista gráfico, escultor, ceramista) com uma linha de pesquisa ou uma sucessão de fases. Passa da decomposição cubista para uma monumentalidade quase clássica (ainda que irônica); de

um desenho límpido à maneira de Ingres para a deflagração da forma; de um naturalismo sereno para uma violenta dilaceração da imagem; do belo para o horrendo. Seus movimentos inesperados tocam sempre o cerne de uma situação problemática e solucionam-na, por vezes levando-a a explodir. Picasso não se filia a nenhum movimento, mas intervém em todos; caso não intervenha, sua própria abstenção é significativa. É uma potência que, com um aceno, pode salvar ou destruir; sabe perfeitamente que é um dos protagonistas máximos, uma das pessoas mais representativas do século. Por cerca de quarenta anos, dirige de cima a “política” da arte, e indiretamente também o mercado; ele é o vértice da escala de valores. Afirma que não busca, encontra: renega toda a arte de pesquisa, de Mondrian a Kandinsky e Klee, e afirma a superioridade da invenção artística em relação à ciência e à técnica, que pressupõe a pesquisa.” (ARGAN, *Arte Moderna*, p. 341-342)

Ainda seguindo a teoria de Argan, diante de suas obras, é muito fácil reconhecer as referências históricas: Grécia antiga, asteca, românico, negro. Mas a referência histórica é apenas um ponto de partida para novas descobertas, novas reflexões seguidas de experimentos. Aliás Picasso não faz questão de demonstrar acentuado interesse por dados históricos, a não ser “parafrazeando” obras de grandes artistas como Velázquez, Holbein, Poussin, Courbet, Manet, entre outros. Sua forma de interpretar a história, demonstra que todas as tendências são legítimas, cada qual com suas características. O próprio Picasso, ao mesmo tempo que incorpora “rótulos”, os contradiz. Isso porque o artista não é um produto que possa ser digerido, mas eternizado.

Essa pesquisa procurará, de certa forma, interpretar a obra *Las Meninas* sob o ponto de vista da construção da imagem, entendida ora como retrato, ora como espelho. Percebemos, através da apresentação do conjunto das principais obras do artista, dentre as centenas de obras que ele produz, que o texto-visual em questão coloca-se num momento em que as obras visam a um grau de depuração intenso. Tanto o texto-verbal de Guimarães Rosa, quanto o texto-visual de Picasso, foram elaborados na década de 50.

Prosseguimos no segundo capítulo expondo o instrumental teórico a ser utilizado na análise do conto.

CAPÍTULO 2

Teoria semiótica: considerações gerais

Como a semiótica da Escola de Paris é o principal instrumental teórico que norteia esta pesquisa, iniciaremos este capítulo explicitando-a, para esclarecer os principais pontos teóricos que embasam o estudo de geração do sentido dos textos-objeto a serem analisados *O Espelho* de Guimarães Rosa e *Las Meninas* de Pablo Picasso.

A semiótica, linha de pesquisa inserida no quadro das teorias que têm o texto por objeto, busca descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, ou seja, trabalha com a construção do sentido.

Primeiramente, o texto é entendido como um objeto de significação que caracteriza um “todo de sentido”, podendo ser descrito por uma análise interna ou estrutural cujo foco são os procedimentos que o organizam. Posteriormente, ou seja, na segunda forma de caracterização, o texto é examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que lhe atribui sentido. Temos nesse caso, uma análise chamada externa.

Considerando a idéia de o texto só existir quando concebido na dualidade que o define – objeto de significação e objeto de comunicação – a semiótica, mais recentemente, tem procurado conciliar as análises interna e externa do texto. Para explicar “o que diz” e “como diz”, a semiótica examina tanto os procedimentos da organização textual como os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto. (BARROS, 1990, p.7-8).

A noção de texto, para a semiótica, é de algo tecido: discurso, organicidade e estruturas iminentes manifestam-se na forma de texto. A enunciação é o processo pelo qual o discurso é manifestado em texto, ou seja, em enunciado. Em outras palavras, a enunciação caracteriza-se como instância de mediação entre estruturas narrativas e discursivas uma vez que as estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação (BARROS, 1990, p.53).

A semiótica, segundo Greimas, busca determinar as condições em que um objeto se torna objeto significativo para o homem. A linguagem não é entendida como sistema de signos, mas sim como sistema de significações, que decorrem de relações. Entende-se que a significação decorre necessariamente da relação, e conseqüentemente nenhum termo é tido como isolado.

A teoria semiótica caracteriza-se por construir métodos e técnicas adequadas de *análise interna*, procurando chegar ao Sujeito – instaurador de *sentidos* porque detentor de um querer ou não-querer, de um fazer ou não-fazer – por meio do texto. Propõe uma análise imanente ao reconhecer o objeto textual como uma *máscara*, sob a qual é preciso procurar as leis que regem o discurso. O trabalho de construção do sentido estabelece-se da imanência à aparência, como um *percurso gerativo*, que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, em que cada nível de produtividade é passível de descrições autônomas. (BARROS, 1988, p.13).

Considera-se o trabalho de construção do sentido como partindo da imanência em direção à aparência, sendo esse caminho chamado de percurso. Em termos semióticos, as estruturas profundas são as estruturas mais simples que geram as mais complexas. A maior complexidade deve ser entendida como um “enriquecimento” do sentido, uma vez que novas articulações são introduzidas em cada etapa do percurso.

Segundo a proposta do projeto semiótico greimasiano, o percurso gerativo de sentido constitui-se em três etapas.

A primeira etapa – a mais abstrata e simples – recebe o nome de *nível fundamental*. Nesse nível, podem-se postular dois significados abstratos que se opõem entre si e garantem a unidade semântica do texto como um todo. A sintaxe fundamental prevê as oposições dentro do quadrado semiótico, no qual se representa a relação de contrariedade ou de oposição entre os termos e, a partir dela, as relações de contradição ou de complementariedade.

As operações – a negação e a asserção – realizadas no quadrado semiótico negam um conteúdo e afirmam outro, engendrando a significação e tornando-a passível de narrativização. (BARROS, 1988, p.23).

A semântica fundamental determinará a valorização de um termo da oposição em detrimento do outro. Ressalte-se que a oposição do tipo *positivo* (eufórico) x *negativo* (disfórico) deve ser pensada em termos de percurso. O percurso, portanto, do pólo + ao pólo – (ou vice-versa). (BARROS, 1988, p.24).

A segunda etapa, no percurso gerativo, é onde se organiza a narrativa do ponto de vista de um sujeito, denominando-se *nível narrativo*. Não há nenhum tipo de ruptura quando se passa de um nível a outro, pelo contrário, a estrutura torna-se mais complexa e o sentido é enriquecido.

Na passagem específica do nível fundamental ao narrativo, as operações da sintaxe fundamental convertem-se, na sintaxe narrativa, em função do sujeito do fazer, em enunciados do fazer que regem enunciados de estado.

Considera-se que a conversão das operações lógicas em transformações narrativas seja uma antropomorfização, em que a sintaxe narrativa, de caráter antropomórfico, substitui as operações lógicas da sintaxe fundamental por sujeitos do fazer e define sujeitos de estado pela junção com objetos de valor, formulando, portanto, sintaticamente, a relação básica do homem com o mundo.

Semanticamente, a narrativa institui-se passagem: de valores virtuais e dispersos, a valores ideológicos, organizados em função de um desejo e assumido por um sujeito construído na sintaxe narrativa. (BARROS, 1988, p.27-8).

A Semiótica define a sintaxe narrativa como simulacro do homem que transforma o mundo. Interpretar a organização narrativa implica descrever e explicar as relações e funções do espetáculo e em pontuar seus participantes.

Existem duas concepções complementares da narratividade:

- 1) narratividade como transformação de estados, de situações, operada pelo fazer transformador de um sujeito, que age em busca de certos valores investidos nos objetos;
- 2) narratividade como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos de valor.

Por enunciado elementar, entende-se a relação-função entre dois actantes, o Sujeito e o Objeto de valor. Função está sendo tomada no sentido lógico-matemático de relação entre duas variáveis. Quanto à relação, a que caracteriza o enunciado elementar é a de transitividade, e os actantes, definidos por tal relação, são o actante *sujeito* e o actante *objeto*. (BARROS, 1988, p.29).

São duas as funções transitivas: junção e transformação. As duas formas canônicas de enunciados elementares, definidas pelas funções de junção e de transformação, são:

- 1) enunciado de estado: a função junção ($F_{\text{junção}}$) determina o estado do sujeito (S) em relação a um objeto qualquer (O). $F_{\text{junção}}$ articula-se em conjunção (\wedge) ou disjunção (\vee);
- 2) enunciado de fazer: por meio da função transformação ($F_{\text{transformação}}$), os enunciados de fazer operam a passagem de um estado a outro, ou seja, de um estado conjuntivo a um estado disjuntivo e vice-versa.

A comunicação hierárquica entre tais funções define o programa narrativo (PN). A primeira concepção de narrativa é, portanto, a de sucessão de estados (Sujeito \wedge Objeto ou Sujeito \vee Objeto) e de transformações (Narrativa inicial = Sujeito \wedge Objeto, Narrativa final = Sujeito \vee Objeto, por exemplo). O programa narrativo constitui-se de um enunciado do fazer que rege um enunciado de estado. Ao integrar os estados e as transformações, o programa narrativo, e não o enunciado, deve ser considerado a unidade operatória elementar da sintaxe narrativa.

Ao enunciado que rege outro enunciado denomina-se enunciado modal, enquanto o regido é chamado enunciado descritivo. No programa narrativo, o enunciado de fazer é um enunciado modal, que modaliza o enunciado de estado descritivo.

Os vários tipos de programa narrativo definem-se segundo:

- a) a natureza da junção – conjunção ou disjunção – que determina programas de *aquisição* ou de *privação* de objetos de valor;
- b) o valor investido no objeto – modal ou descritivo -, que define, no primeiro caso, programas de *transformação* de competência de alteração de estados passionais, e, no segundo, programas de *performance*;
- c) a complexidade do programa narrativo – simples ou complexo – e a relação entre os programas que o constituem. Em geral, os programas são complexos, ou seja, são constituídos por mais de um programa, hierarquizados: um programa narrativo de base e os programas narrativos de uso. Os programas de uso, espécie de etapa de conquista, levam à realização do programa de base, fio principal da narrativa;
- d) a relação entre sujeitos, actantes narrativos, e os atores discursivos, uma vez que os dois sujeitos, de estado e do fazer, podem ser assumidos ou por um único ator ou por dois atores diferentes.

Os programas narrativos projetam sempre um programa correlato, isto é, se um sujeito adquire um valor é porque outro sujeito foi dele privado ou dele se privou. Os programas devem ser tomados em perspectiva: do *sujeito* (ênfático) ao *anti-sujeito* (do programa encoberto – o da perda).

Podem-se definir dois tipos fundamentais de programas narrativos: a competência e a performance. A performance é o programa narrativo que representa a ação do sujeito que se apropria, por sua conta, dos objetos de valor que deseja. A competência é um tipo de programa narrativo em que o sujeito-destinatário recebe do destinador a qualificação necessária à ação. A competência, entendida como o conjunto de condições

necessárias à realização da performance, será sempre um programa de uso em relação ao programa da performance. (BARROS, 1988, p.35)

Os programas narrativos organizam-se em percursos narrativos. A seqüência de programas narrativos relacionados por pressuposição (cada programa narrativo é pressuposto por outro) perfaz o Percurso Narrativo.

Os actantes sintáticos narrativos, Sujeito do fazer (Sf) e Sujeito de estado (Se), transforma-se, no Percurso Narrativo, em papéis actanciais, ou seja, redefinidos a partir de sua relação com o objeto.

Compondo o esquema narrativo, há três percursos distintos, a saber: o do *sujeito*, o do *destinador-manipulador* e o do *destinador-julgador*.

O percurso do sujeito constitui-se pelo encadeamento do programa da *competência* e do programa da *performance*, ou seja, tornando-se competente para um dado fazer ou performance, o sujeito executa-os.

No percurso do destinador-mainpulador, estão envolvidas três fases: a do estabelecimento do contrato fiduciário, a da instauração do espaço cognitivo da persuasão e da interpretação e a da aceitação ou recusa do contrato. Por meio do contrato fiduciário, o destinador busca a adesão do destinatário, pretendendo fazer com que ele (destinatário), ao exercer o fazer interpretativo que lhe cabe, creia ser verdadeiro o objeto apresentado, o discurso do outro e o próprio destinador. (BARROS, 1988, p.37-38).

O percurso do destinador-julgador ou o percurso da sanção é o terceiro percurso proposto e caracteriza-se como última fase do percurso narrativo. Na sanção, cabe ao destinador verificar se o sujeito cumpriu o compromisso assumido quando da sua instauração como sujeito da *performance*, dando-lhe a retribuição devida.

A terceira etapa – a mais superficial – na qual afloram os significados mais concretos e diversificados (narradores, atores, cenários, tempos, ações), é o *nível discursivo*, em que há a manifestação dos valores sobre os quais o texto está assentado.

A análise discursiva opera com os elementos da análise narrativa, mas retoma alguns elementos, desenvolvendo-os: (a) as projeções da enunciação no enunciado, sendo a própria enunciação definida como instância de mediação entre as estruturas narrativas e as discursivas; (b) os discursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário; (c) a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos. (BARROS, 1988, p.72).

Pelo exame da sintaxe e da semântica do discurso é possível reconstruir e recuperar a instância da enunciação.

Na perspectiva da semiótica, a noção de narrador passa por alguns reparos. Para fazê-los, antecipam-se certos elementos de semântica discursiva e da formalização narratológica da enunciação, distinguindo os actantes dos atores e, entre os actantes, os actantes narrativos dos actantes discursivos.

O actante pertence à sintaxe narrativa e define-se pelos papéis actanciais que engloba: o actante sujeito assume, entre outros, os papéis de sujeito do querer, de sujeito competente, de sujeito realizador. Na instância do discurso, o actante é convertido em ator por receber investimento semântico, temático e/ou figurativo. O ator é, portanto, resultado da combinação de papéis da sintaxe narrativa com o enriquecimento temático e/ou figurativo da semântica do discurso. (BARROS, 1988, p.80).

Os actantes são concebidos como entidades narrativas. Para se pensar em actantes do discurso, deve-se adotar uma perspectiva narratológica no exame da enunciação, ou seja, a enunciação deve ser abordada do ponto de vista de sua organização narrativa. Distinguem-se, portanto, entre os actantes, os actantes narrativos, propriamente ditos, dos actantes discursivos, que são também narrativos, mas pertencem à estrutura narrativa da enunciação.

Os actantes do discurso instalam-se como projeções da enunciação, simulando papéis actanciais assumidos pelo sujeito da enunciação (sujeito e destinador/destinatário).

Esclarecidas as noções de actante e ator e de actante narrativo e actante discursivo, pode-se voltar à questão do narrador. Do ponto de vista da semiótica, existem duas definições possíveis de narrador: 1) pode-se considerá-lo como o resultado da projeção da instância da enunciação, instauradora do discurso, explícita ou implicitamente manifestado no discurso-enunciado. O narrador, nesse caso, seria toda e qualquer máscara da enunciação, até mesmo seu desaparecimento ou seu esfacelamento seriam tomados como “tipos de narrador”; 2) em uma segunda concepção, a de fato adotada pela semiótica, reserva-se o termo narrador apenas para os casos de explicitação do sujeito que assume a palavra no discurso. (BARROS, 1988, p.81).

Em relação às muitas propostas de classificação dos focos narrativos, existe um certo consenso em torno de dois pontos: o fato de o foco narrativo ser um recurso discursivo, ligado a um sentido determinado, e o de não se poder estabelecer de uma vez por todas os efeitos de sentido resultantes da variação de ponto de vista.

Outro aspecto que merece destaque na organização do ponto de vista é a questão da delegação do saber e, portanto, esse aspecto afirma-se como um critério classificatório

nas distinções entre narrador onisciente e não-onisciente, entre narrador consciente de seu papel de narrador e narrador inconsciente.

Em suma, o sujeito da enunciação instaura narradores, definindo-lhes, além da competência modal para o narrar – o dever e o poder assumir a palavra –, a existência modal – o saber-ser e as muitas distinções de foco narrativo resultam das diferentes combinações dessas modalizações.

Um discurso sobre o sentido tem obrigatoriamente ligação com a linguagem que o estrutura, com outras produções significantes das sociedades que o presenciam e, necessariamente com os valores axiológicos que embasam as condições de sua análise.

Entendemos que o sujeito do discurso é concebido como uma instância em construção, sempre parcial, incompleta e transformável, que apreendemos a partir de fragmentos do discurso realizado.

Compreende-se que a enunciação individual não pode ser vista como independente do imenso corpo das enunciações coletivas que a precederam e que a tornam possível.

Assim, pouco a pouco reintegrada na economia geral da teoria, a enunciação pode então ser modelizada, por meio das duas operações correlatas de *debreagem** e *embreagem**. Greimas emprestou de R. Jakobson o conceito de *shifter* (=embreante), que designa, para o lingüista russo, as unidades gramaticais cuja significação “não pode ser definida fora de uma referência à mensagem”¹ e que só podem ser interpretadas em relação com a própria enunciação. O embreante, desde a marca gramatical da primeira e da segunda pessoa até os sinais indiretos, como os grifos no texto por exemplo, manifesta a presença do sujeito da fala. (BERTRAND, 2003, p.89).

Pela *debreagem*, o sujeito enunciante cria objetos de sentido diferentes do que ele é fora da linguagem. Ele projeta no enunciado um *não-eu* (*debreagem* actancial), um *não-aqui* (*debreagem* espacial) e um *não- agora* (*debreagem* temporal), separados do /eu-aqui-agora/, que fundamentam sua inerência a si mesmo. A *debreagem* é a condição primeira para que se manifeste o discurso sensato e partilhável: ela permite estabelecer, e assim objetivar, o universo do “ele” (para a pessoa), o universo do “lá” (para o espaço) e o universo do “então” (para o tempo).

Num segundo momento, a partir do horizonte da *debreagem*, o sujeito enunciatador pode retornar à enunciação e realizar a segunda operação, a *embreagem*, que instala o discurso em primeira pessoa. Ela consiste então, para o sujeito da fala, em enunciar as categorias dêiticas que o designam, o “eu”, o “aqui” e o “agora”: sua função é manifestar e

¹ JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963, p.178.

recobrir o “lugar imaginário da enunciação”² por meio dos simulacros de presença, que são eu, aqui e agora. Essas categorias se definem por sua relação e sua oposição às categorias debreadas. “Eu” só pode ser compreendido no horizonte do “ele”. A embreagem supõe então a debreagem anterior à qual ela se acrescenta. (BERTRAND, 2003, p.90-1).

Por meio da embreagem, a enunciação finge recuperar as formas que projetou fora de si. Nega-se o enunciado e procura-se produzir o efeito de suspensão da oposição entre atores, o espaço e o tempo do enunciado e esses elementos da enunciação. Debream e embreagem correspondem, respectivamente, aos processos de distanciamento e de aproximação da enunciação.

A possibilidade de usar *ele*, *então* e *lá*, isto é, representando sujeitos e coisas sem relação com a situação de fala é a característica primordial da linguagem humana.

“O objeto primeiro da teoria semiótica não é a análise da referência [...], mas a determinação das condições de produção e apreensão do sentido, tanto é verdade que os “estados de coisas” jamais darão conta, sem a participação ativa e primordial do *sujeito*, da assunção pelo homem das significações do mundo”.³

O “primeiro actante” se divide em duas instâncias, o *não-sujeito* e o *sujeito*. O *não-sujeito* é o actante puramente funcional. Já o *sujeito* é o actante pessoal a ser julgado.

Sobre o pano de fundo do uso, a enunciação individual é analisada por meio de duas operações: a debreagem (que funda o discurso na terceira pessoa) e a embreagem (que instaura o discurso na primeira e na segunda pessoa). A semiótica considera que a operação de debreagem é anterior e determina a possibilidade da fala. Pressupondo uma debreagem prévia, a embreagem é posterior. Essas operações codificam os grandes gêneros do discurso e a estruturação dos textos. Observada do ponto de vista da interação entre os sujeitos falantes, a enunciação é então modelizada pelos esquemas narrativos. As interações entre actantes que a narrativa põe em cena podem ser transferidas para o jogo de papéis, persuasivos e interpretativos, aos quais se dedicam os locutores e interlocutores da fala viva. (BERTRAND, 2003, p.109)

A representação mimética é somente uma das realizações possíveis da figuratividade, já que a figurativização do discurso é um processo gradual, ancorado por um lado pela iconização, que garante a semelhança com as figuras do mundo sensível, e por outro, pela abstração, que delas se afasta. Há, portanto, categorizações culturais da

² GREIMAS, C. *Dicionário de semiótica*, p.147.

³ GREIMAS, A. J. Observations épistémologiques, Pragmatique et sémiotique. In: *Actes sémiotiques. Documents*, Besançon: INALF-CNRS, n.50, 1983, p.6.

figuratividade que associam e combinam os dois pólos do icônico e do abstrato através de mecanismos como: estilização, alegorização, parabolização, simbolização.

A semântica estrutural considera esses diferentes percursos semânticos em termos de “densidade sêmica” mais elevada ou menos: quanto mais elevada ela for, menos o termo afetado por ela admitirá compatibilidades com outros termos e mais o discurso tenderá para a iconicidade; quanto menor a densidade sêmica, mais combinações serão aceitas pelo termo afetado e maior será a tendência à abstração. A tematização consiste, assim, numa redução do figurativo. A semiótica analisa os diferentes modos de conexão entre os níveis de articulação, figurativo e temático, da significação.

A figuratividade apresenta-se como a “tela do parecer” (Greimas), implicando portanto um certo modo de crença (cf. a noção de ilusão referencial). Essa crença também é fundamental no campo da percepção, sob a denominação de “fé perceptiva” ou “crença-mãe”. O crer, que funda assim, num mesmo gesto, a percepção e suas representações figurativas no discurso, dá acesso à problemática da veridicção. Esta descreve, não o cálculo dos valores de verdade, mas sim os jogos e as facetas de sua operação entre os sujeitos do discurso: simulação e dissimulação, verdade e falsidade, segredo e mentira, as quais comandam as formas de adesão (o contrato de veridicção).

Na linguagem, a adesão se apóia sobre os valores figurativos oriundos da percepção, que o discurso social transforma em valores axiológicos (sob a forma, por exemplo, de evidências ou esteriótipos) (...) A problemática dos valores, estabilizados, postos em circulação e disputados entre os sujeitos, estará no centro da reflexão semiótica sobre a narratividade. (BERTRAND, 2003, p.261)

A teoria das formas narrativas do discurso (ou narratividade) deve ser diferenciada da teoria da narrativa (ou narratologia): os modelos que esta elaborou, deixando de lado, pouco a pouco, os corpora narrativos iniciais, permitem construir uma sintaxe geral do discurso, aplicável à análise de textos não narrativos.

A peça-chave da gramática narrativa é o actante. Ao percurso do sujeito se opõe, simétrica e paralelamente, o do anti-sujeito, responsável pela estrutura polêmica (ou contratual) da narrativa. Posteriormente, o actante será definido em termos de composição modal. O programa narrativo constitui a operação sintática elementar da narratividade. Ele garante a transformação de um enunciado de estado inicial (o sujeito está disjunto do objeto por exemplo) em um enunciado de estado final (o sujeito está conjunto com o objeto) pela mediação de um enunciado de fazer. A estrutura de um texto narrativo apresenta uma arquitetura complexa de programas, que podem ser repetidos (de revés em revés para chegar ao êxito, marcando assim a dificuldade da prova), intercalados (um

programa pode ser suspenso ou desviado pela realização de outros programas), hierarquizados (a realização de um programa “de base” pode exigir, para se cumprir, a realização de programas intermediários, ditos “de uso”).

O crivo cultural da organização narrativa, depositado na memória coletiva pela tradição sob forma de “primitivo”, contextualiza os programas num esquema canônico de alcance geral, que ordena seu percurso e orienta suas finalidades: o esquema narrativo. Nele se introduz uma representação imaginária do “sentido da vida”. Ao longo de reformulações sucessivas, esse esquema, inicialmente muito próximo do universo dos contos populares (sob a forma de três provas: qualificante, decisiva, glorificante), foi ampliado para quatro seqüências de alcance mais geral (contrato, competência, performance, reconhecimento), ordenadas segundo uma dupla leitura: de sucessão (da esquerda para a direita) e de pressuposição (da direita para a esquerda). A última formulação desse modelo em três esferas semióticas (manipulação, ação, sanção) permite, além dos universos narrativos, considerá-lo como um esquema da comunicação, apresentando o dispositivo dos papéis e das interações essenciais entre os actantes do discurso. Nele se inserem, sem dificuldade, os grandes gêneros da tradição retórica (deliberativo – no âmbito da manipulação-, judiciário e epidíctico – no âmbito da sanção): o fazer (a ação) está assim interposto entre as formas de discurso que lhe dão sentido e valor.

Os processos narrativos se desdobram nas dimensões pragmática, cognitiva e patêmica do discurso, dando lugar, segundo a perspectiva actancial adotada, a diferentes percursos narrativos. (BERTRAND, 2003, p.302-303)

A discursivização da paixão tem como principal característica a projeção e operacionalização dos simulacros. O sujeito da enunciação passional transforma os valores investidos no objeto focalizado em parceiros do seu próprio discurso. Há portanto, uma circulação de simulacros, em que cada um dos interlocutores dirige os seus aos do outro e com isso, realimenta de sentido as formas da comunicação.

Aquém desses mecanismos explícitos, a dimensão passional da enunciação pode igualmente se manifestar por um modo de presença indireta e encoberta, no próprio interior do discurso da ação, sob a forma do “vivenciar”. As dimensões pragmática e patêmica do discurso, identificadas como formalmente autônomas, ficam então entrelaçadas e se tornam o motor uma da outra.

No capítulo seguinte pontuaremos alguns fundamentos essenciais, relacionados à Semiótica Plástica, História da Arte, questões do *Mythos*, a fim de ampliar as referências a serem acrescentadas ao instrumental teórico anterior, para análise do texto-visual *Las Meninas*.

CAPÍTULO 3

“A criação de uma obra equivale à criação de um mundo”

(Kandinsky)

Fundamentos da Semiótica plástica – Instrumental teórico

3.1 Jean-Marie Floch

Foi só a partir do desdobramento de questões entre forma da expressão e forma do conteúdo, já orientadas pelas contribuições de Hjelmslev e outros teóricos, que se criou o conceito de semi-simbolismo na teoria semiótica francesa.

Como já mencionado, o semi-simbolismo se dá quando há uma correlação entre categorias do plano do conteúdo com categorias do plano da expressão. Podemos dizer que essa relação é, ao mesmo tempo que motivada (já que relaciona diretamente categorias dos dois planos), arbitrária, pois só se dá em um contexto específico.

Para analisar o texto-visual *Las Meninas* de Pablo Picasso, nortearíamos o estudo principalmente pelo conceito de semi-simbolismo e da chamada semiótica plástica (ou visual), desenvolvidos pelo francês Jean-Marie Floch. Focando seus estudos principalmente nos textos de comunicação e marketing, além de alguns trabalhos relacionados às artes plásticas, ao gosto e ainda algumas análises de textos fotográficos e de histórias em quadrinhos, Floch desenvolveu uma série de pesquisas utilizando o modelo de análise semi-simbólica.

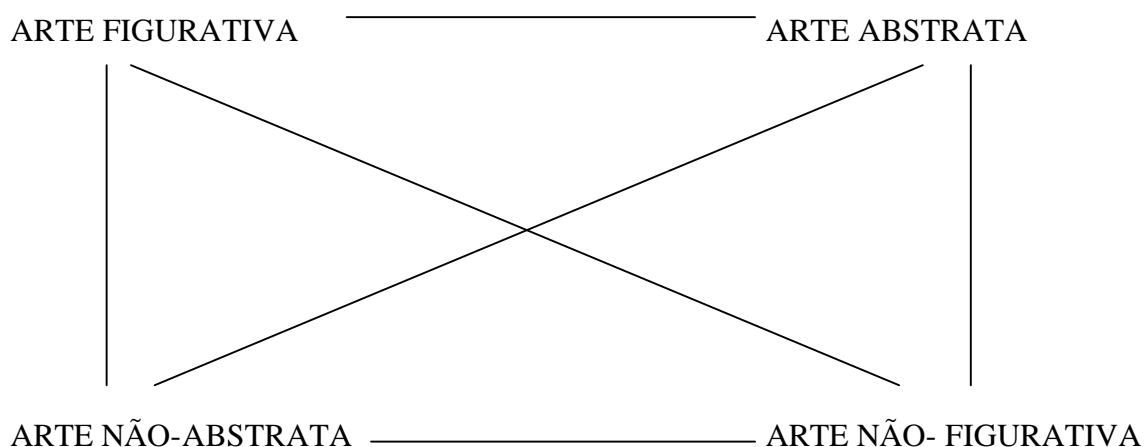
Basicamente o que Floch propõe é a existência de categorias do plano da expressão – as categorias eidéticas, cromáticas e topológicas (concernentes à forma, às cores e à organização espacial, respectivamente) as quais seriam análogas às categorias do plano do conteúdo. Assim teremos uma oposição fundamental como por exemplo /logos/ *versus* /mythos/ e /retilíneo/quente/central/ *versus* /curvilíneo/frio/periférico/.

A proposta semi-simbólica de Jean-Marie Floch parece funcionar muito bem para textos sincréticos em que há o envolvimento de uma expressão verbal, por exemplo, peças publicitárias e histórias em quadrinhos, além de se mostrar bastante produtiva para a análise de fotografias e de pinturas figurativas. Os problemas, porém, começam a aparecer quando saímos desses textos mais híbridos ou ricos em figuras, para adentrar textos mais abstratos, em que a expressão parece ser o único plano pertinente e não temos mais o que R. Barthes (1984: 32-33) chama de “ancoragem”, tal como títulos e legendas. E sendo

assim, torna-se complexo estabelecer o plano de conteúdo e, conseqüentemente não há, a princípio, o que homologar com o plano de expressão.

Destarte, explicitaremos abaixo as categorias que estamos levando em consideração para estabelecer o texto-visual a ser analisado como pertencente à instância “não-figurativo”. Observando diversas pinturas, chegamos a algumas definições do que seria cada um desses tipos de representação, são elas:

- Figurativa: seu espaço abarca uma representação referencial de objetos/cenas do mundo, geralmente acompanhada de um título reiterativo das figuras/cena representada;
- Não-figurativa: o objeto/cena do mundo é simplificado e quase esvaziado semanticamente de forma a caminhar para uma abstração, seu título ainda conserva função referencial;
- Abstrata: seu espaço não indica referente no mundo e sua constituição é essencialmente de formas expressivas, tais como linhas e manchas. Seu título geralmente descreve uma expressão e não um conteúdo;
- Não-abstrata: a representação absolutamente abstrata recebe conteúdo referencial a partir de seu título, que passa a se referir não mais às formas pintadas mas a um objeto/cena do mundo.



3.2 Heinrich Wölfflin

Faz-se necessário aproximar a teoria de Floch dos dois tipos básicos de representação, apresentados pelo historiador da arte Heinrich Wölfflin em seu livro *Conceitos fundamentais da História da Arte*, embora esta obra, datada da primeira metade do século XX, tenha antecipado o desenvolvimento da teoria semiótica. Contudo, algumas definições abaixo relacionadas servem de base para o desenvolvimento da análise do visual.

Assim como podemos caracterizar a obra de Guimarães Rosa por seu “barroquismo frásico”, o texto-visual de Pablo Picasso teve como referência o retrato da corte espanhola de Diego Velazquez, período caracterizado pelo Barroco espanhol. Portanto, apesar das obras que fazem parte deste estudo pertencerem ao século XX, e mais precisamente a segunda metade do século XX, tanto o texto verbal quanto o visual têm como base princípios barrocos.

representação linear	representação pictórica
caracterizada por linhas e contornos	caracterizada por manchas e agrupamento
(clássico)	(barroco)

“Portanto, podemos estabelecer, assim, a diferença entre os dois estilos: a visão linear distingue nitidamente uma forma de outra, enquanto a visão pictórica, ao contrário, busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos. No primeiro caso, linhas regulares, claras, delimitadoras; no segundo, contornos não acentuados que favorecem a ligação.” (WÖLFFLIN, 2000:27)

Podemos estabelecer que o “barroquismo frásico” a que nos referimos diz respeito à procura de novos caminhos para a criação artística, quer quanto à estrutura de composição, quer quanto ao processo de invenção verbal. O romance deixa de ser uma mera representação da realidade para ter um valor em si, tanto na busca do universal, como na pesquisa da linguagem. Há uma preocupação com relação à construção da obra através da reinvenção do código lingüístico.

As personagens rosianas buscam entender o mundo ao seu redor, as relações humanas e a razão da vida, demonstrando uma preocupação com a essência íntima da realidade, para além daquilo que mostram as aparências, independentemente do tempo ou lugar em que vivem.

Guimarães Rosa criou uma expressão verbal profunda que se aproxima da metáfora poética, na qual a palavra assume um feixe de significações, não só no plano semântico, mas também no fonético, estabelecendo relações íntimas entre o significado e o significante. Emprega aliterações, onomatopéias, rimas internas, elipses, cortes, deslocamentos sintáticos, vocabulário insólito baseado em arcaísmos ou neologismos. Seu processo de invenção fundamenta-se no processo da língua e está imerso na musicalidade da fala sertaneja.

Mais adiante Wölfflin descreve o estilo linear como produtor de efeito de objetividade, enquanto o estilo pictórico produziria efeito de subjetividade. Também a seguir alguns conceitos relacionados às linguagens “molares” ou semi-simbólicas pontuados no livro *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso* de Ignácio Assis Silva.

3.3 Considerações sobre a oposição fundamental /logos/ versus /mythos/: *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso de Ignácio Assis Silva*

Floch, Thurlemann e outros, inspirando-se na oposição que Hjelmslev (1971, p.141-3) faz entre sistemas simbólicos e sistemas semióticos, procuram levar adiante a sugestão de Greimas & Courtés (1979) a propósito das linguagens “molares” ou semi-simbólicas. Essa colocação diz que os sistemas simbólicos se definem pela total conformidade entre os dois planos da linguagem, ao passo que os sistemas semióticos se definem pela não-conformidade entre os planos. Nesse contexto, “chamam-se sistemas semi-simbólicos os sistemas de significação que se definem pela conformidade, não entre elementos isolados, mas entre categorias situadas em um e outro plano” (Floch, 1986, p.27). Analisando mais detidamente as linguagens simbólicas das diferentes culturas, verifica-se que elas repousam, amplamente, sobre sistemas semi-simbólicos. (ASSIS E SILVA, p.57-58)

O percurso Cassirer-Floch:

- 1 A função simbólica vem da necessidade de se buscar um vínculo funcional entre as diferentes manifestações.
- 2 Por privilegiar os aspectos fisionômicos do mundo, o mito recai numa visão miticomágica, sustentada por uma coerência, regida pela unidade de sentimento. Tal unidade pode ser entendida como a relação entre a solidariedade propriamente dita, e a que não se pode suprimir da vida, tendo como suporte a adesão.
- 3 Consequentemente o mundo mítico é governado pela lei da metamorfose.
- 4 Os aspectos relacionais e lógicos permanecem, já os aspectos formais se alteram.
- 5 Segundo Assis e Silva, os teóricos Greimas e Calame procuraram responder à questão de como explicitar o modo de produção das conotações simbólicas, segundo o modo de funcionamento de todo sistema cultural. Assim sendo, temos como resultado um perfil sistêmico e não processual.
- 6 Posteriores afirmações sobre os efeitos de sentido decorrem dos trabalhos de Floch e Thurlemann sobre semiótica plástica.

Essa forma de pensamento, de considerar um objeto sempre resultante de um processo de metamorfose interminável, pontua, em *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso*, uma leitura fundamental para análise dos textos em questão, ressaltando os aspectos lógicos como sendo permanentes, mas vislumbrando (re)interpretar os aspectos semânticos.

A seguir traremos algumas dentre muitas considerações pertinentes, compiladas no livro *Semiótica Plástica* cuja organização é de Ana Cláudia de Oliveira.

Esse livro, fundamental na análise de diversos textos visuais, com enfoque na semiótica de linha francesa, é referência obrigatória na análise do visual, convocando autores estrangeiros e brasileiros para essa discussão.

Os textos poéticos se valem de um contrato enunciativo entre enunciador e enunciatário, tendo tal contrato o papel de reger as relações entre o “saber”, o “ver” e o “saber-ver” dos sujeitos então envolvidos.

Temos com *Semiótica figurativa e Semiótica plástica* de Greimas, uma amostra de como o semioticista projetava e organizava o desenvolvimento da semiótica por fazeres coletivos. Sendo assim, os problemas da figuratividade nos níveis de descrição dos objetos visuais destacam-se pela problemática do iconismo e a dos efeitos de sentido desse tipo de estruturação da linguagem que objetiva uma proximidade mimética com as unidades da semiótica do mundo natural. Questões como as das categorias e as das articulações plásticas, constitutivas da dimensão profunda e abstrata da figuratividade, encontram aí postulações elaboradas por Greimas a partir de seu olhar retrospectivo sobre as pesquisas do atelier de semiótica visual reunido, primeiramente, por Abraham Semsz e coordenado, a seguir, por mais de três décadas, por Floch. De certa maneira, esse atelier marca a origem, mas também o processamento das conquistas teóricas e metodológicas da Semiótica plástica.

Considerando a enunciação como uma instância de mediação, que possibilita a discursivização de virtualidades de um sistema semiótico;

“as obras de arte são constantemente reveladas capazes de visar uma multitude de fins e de sobreviver a grande quantidade de mudanças na maneira de lhes acentuar, da utilidade ao prazer, do conteúdo à forma”.
(GOMBRICH, p.66)

O entendimento da pintura consiste, sobretudo, na necessidade de repintá-la, através de uma série de operações cognitivas. Esse “saber-ver” somente se operacionaliza na medida em que há uma transformação das competências cognitivas do enunciatário, alteradas pela aquisição de outras competências sensíveis, tornando o sujeito capacitado a adentrar a significação do texto-objeto.

Nessa pesquisa há necessariamente, a obrigação de se levar em conta o

entendimento tanto do objeto-texto barroco – elaborado por Diego Velázquez em 1657 - , quanto da obra de Picasso, já que a intertextualidade implica na presença de formantes figurativos importantes na obra moderna. Se compararmos as denominações pontuadas por Wölfflin sobre as características do Movimento Barroco, entenderemos a obra moderna de Picasso, como sendo constituída por elementos diferentes da teoria Neoplasticista de Van Doesburg, uma das principais doutrinas adotadas pelos artistas na primeira metade do século XX.

Assim sendo, Picasso caracteriza-se como um artista “barroco-moderno”, tal como Guimarães Rosa, em que podemos identificar o “barroquismo-frásico”.

Picasso utiliza na obra em questão figuras que adquirem valor ao se associarem; embora o sentido de indeterminação esteja presente. A cor não tem como função delimitar os objetos, mas ancorá-los uns aos outros. Essa ausência de clareza consciente é uma das principais características enfatizadas no texto-visual cubista, cuja origem remonta os princípios barrocos.

Já o enunciador Guimarães Rosa cria uma metáfora poética ao ressemantizar os signos.

Partiremos do pressuposto de que os formantes figurativos, entendidos como traços visuais de densidade variável, ao serem dotados de significados, transformam as figuras visuais em signos-objetos.

A constituição dos formantes pode ser entendida, por ocasião da semiose, como a articulação do significante planar em unidades legíveis, tendo em vista que a leitura do objeto visual não exclui outras segmentações possíveis do mesmo significante.

A reunião de traços heterogêneos que constitui a figura, que serve de formante por ocasião de tal leitura, levanta o problema de densidade dos traços e de sua organização. Poder-se-ia invocar aqui o conceito de pertinência para lançar um pouco de luz: poder-se-ia dizer que uma figura possui uma densidade “normal” ou, por outras palavras, que um formante figurativo é pertinente se o número de traços que reúne é mínimo, isto é, necessário e suficiente para permitir sua interpretação como representante de um objeto do mundo natural. (GREIMAS, A. J. – *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia. (organização) *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hackers editores, 2004,p.81)

Evidentemente, o reconhecimento das categorias topológicas, cromáticas e eidéticas, que constituem o nível fundamental da forma do significante, não esgota sua articulação. O caminho da construção do objeto semântico consiste em relacionar combinações dessas unidades, para posteriormente, encontrar configurações mais

complexas, já que toda linguagem é, antes de mais nada, uma hierarquia. Consideraremos, portanto, que os formantes figurativos, que só se põem a significar, após o crivo da leitura, se distinguem dos formantes plásticos, os quais especificam a linguagem plástica.

Claro que, do ponto de vista teórico, essa fragmentação da leitura visual, nos levará ao “saber-ver”, contudo, não podemos deixar de salientar, que este, não é o único caminho que desencadeia a fruição do texto-objeto.

Também faz-se necessário salientar que iconização e abstração não são duas maneiras de pintar; mas constituem antes graus variáveis da figuratividade, já que esta é determinada por um certo modo de leitura - freqüente mas não necessário - dos objetos planares constituídos. Iconização e abstração são caminhos diferentes para se chegar ao “fazer-crer” do objeto planar.

...se as categorias cromáticas podem ser consideradas como constituintes – caso em que a superfície pintada não seria de início senão um território aberto de regiões indistintas – as categorias eidéticas, por sua vez, serão consideradas como constituídas (devido à sua contigüidade, as regiões delimitam-se entre si)... as reflexões sobre a contigüidade, sobre os contornos (nítidos) e sobre os limites (fluidos) constituem o primeiro passo com vistas ao estabelecimento do texto plástico. O passo seguinte diz respeito à definição das unidades sintagmáticas chamadas *contrastes*.

A recorrência da categoria plástica que se concretiza mediante a retomada de um termo categórico pelo seu contrário (ou contraditório) deve ser distinguida de outro tipo de recorrência discursiva, conhecido em semiótica sob o nome de anáfora e que consiste na iteração e retomada de um mesmo termo, mas empregado num contexto diferente ou, o que vem a dar no mesmo, numa configuração diferente. Tais recorrências do semelhante e do diferente, do mesmo e do outro, constituem uma verdadeira trama que cobre a superfície construída; sendo reconhecíveis sob a forma de eixos de tensão e de isotopias de expectativa, elas predisõem já para uma leitura globalizante.

Por sua vez, também as categorias e os formantes figurativos podem ser assumidos e explorados como indicadores de orientação do texto plástico. É o que se dá com as categorias cuja principal função parece ser a de iconização do figurativo, como a categoria claro/escuro ou os diferentes dispositivos encarregados de produzir efeitos de “profundidade”. (GREIMAS, A. J. – Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia. (organização) *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hackers editores, 2004,p.89-91)

A intenção não é a de proclamar que o significante plástico ao reconhecer alguns princípios de organização, “significa”, mas sim buscar compreender como ele significa e o que significa.

Tudo se passa como se a leitura de texto plástico consistisse num duplo

desvio: certos significados, que são postulados no momento da leitura figurativa, encontram-se destacados de seus formantes figurativos para servir de significados aos formantes plásticos em via de constituição; certos traços do significante plástico destacam-se, ao mesmo tempo, dos formantes figurativos aos quais se integram e, obedecendo aos princípios autônomos de organização do significante, constituem-se como formantes plásticos. Bem mais do que a uma “subversão” do figurativo, estamos assistindo a um processo de auto-determinação, ao nascimento de uma linguagem segunda.

Se assim for, será a semiótica poética como tal, revigorada por sua organização estrutural e seu modo de significação próprios, que deverá ser considerada como uma linguagem autônoma e específica que abole as fronteiras convencionalmente estabelecidas entre diferentes domínios de manifestação: como a substância do significante não é levada em conta senão secundariamente, será apenas depois de haver reconhecida a poeticidade deste ou daquele texto que se poderá notar as distinções entre o poético visual, o poético literário ou o poético musical.

Essa estrutura mítica de base consiste, conforme se sabe, no corelacionamento de duas categorias semânticas reconhecíveis graças à sua presença sintagmática, ao modo dos contrastes plásticos, no texto e manifestadas por formantes míticos reagrupados, desligados de seu contexto figurativo. (GREIMAS, A. J. – Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia. (organização) *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hackers editores, 2004,p.94-95)

Cabe ao semioticista tornar visível o processo de estruturação do “*todo*” do texto-visual, a partir da apreensão das unidades pertinentes, e do modo como são arranjadas na manifestação textual. Em suma, o propósito é assinalar que a significação é produzida a partir da (re)construção da obra. Esse caminho tortuoso é o que nos move nessa análise.

Direcionaremos a partir de então a teoria aqui explicitada nos capítulos 2 e 3, para a análise primeiramente do texto verbal, *O Espelho*, conto de João Guimarães Rosa e posteriormente no capítulo 5 o texto-visual *Las Meninas* de Pablo Picasso.

CAPÍTULO 4

O conto é um esboço de uma teoria sobre a alma humana repleto de reflexões filosóficas centradas na questão da imagem. O narrador afirma que “*os olhos são a porta do engano*”. Um dia, o narrador se vê num espelho de um lavatório público e sente repulsa, náusea. Desde então, busca ver a si – “*o eu por trás de mim*”- nos espelhos e usa todos os artifícios para isso. Tenta, em seguida, descobrir algum traço animal na sua imagem. Descobre-se uma onça. Depois, abandona essa tarefa de trabalhar a imagem. Fica meses sem se olhar no espelho. Um dia, sem nenhuma intenção, mira-se num espelho e não vê reflexo algum. Seria um desalmado? Anos depois, começa a ver um rosto se delineando: era o de um menino – seu “*eu-interior*”. Ele termina perguntando ao narratário, a quem chama de senhor : “*Você chegou a existir?*”

4.1 Análise do conto “*O Espelho*” in *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa

Estabelecendo um percurso gerativo de sentido temos, no nível da manifestação, a adequação de um plano de expressão a um plano de conteúdo, que se constitui em um ensaio sobre a construção da imagem. A linguagem é elaborada e rica em recursos expressivos criando o que podemos chamar de “barroquismo frásico”.

Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições. Tomou-me tempo, desânimos, esforços. Dela me prezo, sem vangloriar-me. (ROSA, p.65)

O narrador situa-se entre o *logos* e o *mythos*, que vão se alternando no decorrer do conto. Há sempre referências ao raciocínio, aos experimentos, à matemática, física, leis da óptica, mas também ao homem do interior, superstição, intuição, mito de Narciso, videntes, entre outros elementos ligados ao sensível.

O conto, relativamente curto, alterna momentos eufóricos e disfóricos. Podemos destacar que a narrativa rosiana não se prende ao “contar um conto” mas sobretudo, refletir sobre o mundo em que se conta.

O interlocutor, instalado inicialmente fora do contexto, vai, paulatinamente, sendo inserido na narrativa de modo que o Sujeito-narrador recupera o Objeto-interlocutor dando-lhe características físicas e psíquicas e, tornando-o cada vez mais participador (agente) na narrativa.

Surpreendo-me, porém, um tanto à-parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram. O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha idéia do que seja na verdade – um espelho? (ROSA, p.65)

O narrador inicialmente faz um processo de debreagem criando um *ele, lá, então* seguido de uma embreagem que instala o *Eu* – narrador – enunciador. A narrativa supõe a presença implícita do interlocutor que participa passivamente do processo de reflexão; interno e externo. A reflexão como pensamento levado a exaustão e como uma imagem refletida no espelho.

A pergunta inicial feita pelo narrador é o motivo que desencadeia todo o restante da narrativa: O que é o espelho? Este questionamento manipula o enunciador a desenvolver uma série de raciocínios e intuições, os quais se transladam ao enunciatário que vai sendo conduzido por este enunciador através do enunciado enunciado.

Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo. (ROSA, p.65)

Inicialmente o enunciador diz que não lhe interessam as leis da física, mais precisamente as leis da óptica e reporta-se ao transcendente, ao desconhecido, o lado sensível, o nível do ser. O interlocutor, um senhor que sabe e estuda, crê, segundo o narrador, numa imagem fiel. Contudo o narrador constrói um simulacro para tal imagem. Sabemos que não existe imagem fiel, tudo está no nível da aparência, da tela do parecer.

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho? Há os bons e maus, os que favorecem e os que detraem; e os que são apenas honestos, pois não. E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? (ROSA, p.65)

Podemos crer que o enunciador se refere aos momentos em que as imagens se aproximam mais ou menos do grau de exigência daquele que se coloca frente ao espelho, mas também a imagem como a descoberta do duplo, do Eu que se busca através do Outro. Há aí um aparente descolamento entre /eu/ versus /outro/ e um questionamento explícito em nível eidético, ligado à forma.

Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo: que, além de prevalecerem para as lentes das máquinas objeções análogas, seus resultados apóiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados iconográficos os índices do misterioso. Ainda que tirados de imediato um após outro, os retratos sempre serão entre si *muito* diferentes. (ROSA, p.65)

A partir desse momento o narrador insere implicitamente uma comparação entre imagem e retrato já que, para ele, uma outra forma de se ver pode também ser feita a partir das fotografias e não necessariamente através do espelho. Aqui podemos relacionar os dois textos, objeto de análise do presente estudo. *Las Meninas*, texto-visual, (cujo tema é o retrato da corte espanhola, mais precisamente um retrato do retrato elaborado por Diego Velázquez, pintor barroco espanhol), e o texto verbal rosiano.

No final desta citação, observamos que o adjunto *muito* vem em itálico, ressaltando ainda mais a diferença entre um retrato e outro. Também uma indicação de que o enunciador está interessado na alteridade.

Se nunca atentou nisso, é porque vivemos, de modo incorrigível, distraídos das coisas mais importantes. (ROSA, p.65)

E complementando esta afirmação, há uma indicação de que o interlocutor vive distraidamente e, portanto, estaria mais atento à igualdade do que à alteridade. O enunciador propõe a desautomatização. A verdade vem sempre transformada, apresenta-se por meio da deformação, necessitando, portanto, de ser interpretada, traduzida.

E as máscaras, moldadas nos rostos? Valem, grosso modo, para o falquejo das formas, não para o explodir da expressão, o dinamismo fisionômico. Não se esqueça, é de fenômenos sutis que estamos tratando. (Rosa, p.65-66)

Segundo o narrador elas servem para o disfarce e não é disto que ele está tratando. Trata-se de fenômenos sutis, ligados ao sensível, mais precisamente à busca da imagem, entendida como a busca do /eu/ *versus* /outro/. Tudo é um *construto*.

Resta-lhe argumento: qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho. Sem sofisma, refuto-o. O experimento, por sinal ainda não realizado com rigor, careceria de valor científico, em vista das irreduzíveis deformações, de ordem psicológica. Tente, aliás, fazê-lo, e terá notáveis surpresas. Além de que a simultaneidade torna-se impossível, no fluir de valores instantâneos. Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... (ROSA, p.66)

Como o narrador vem descrevendo uma situação referente à imagem, e posteriormente remete aos retratos (entendidos como imagem), ele nos apresenta no parágrafo acima uma comparação entre /tempo/ *versus* /magia/, que também podemos entender como uma reflexão a respeito da simultaneidade, e conseqüentemente do envelhecimento. Não é o tempo quem trai, mas sim somos traídos pelo desejo de permanecermos com a imagem inalterada ao longo dos anos. Enfrentar o tempo com todas as conseqüências que ele traz, o envelhecimento como fator de deterioração da imagem, é um estigma a que a humanidade está condenada. Neste momento temos um narrador perplexo em decorrência das mudanças trazidas pela idade. Talvez não houvesse sido possível que esse narrador tivesse atentado para este fato quando jovem, já que a juventude sugere um poder-fazer quase infinito.

E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tactear; só a pouco e pouco é que consegue retificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão. Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana pelega para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente... E então? (ROSA, p.66)

O narrador transfere o problema de interpretação da imagem para uma questão que pode ser entendida ora como cultural, ora como parte do desenvolvimento da auto-crítica. Segundo o narrador, a criança começaria vendo o mundo de “ponta-cabeça” e posteriormente iria retificando a imagem até torná-la aceitável segundo padrões sócio-culturais. Esse mundo girado ao contrário no início da vida não a incomoda, mas pouco a pouco, quando a tela do parecer se coloca em formato “adequado”, já não há mais a possibilidade de retorno. A imagem que o homem cria é considerada um elemento inquestionável dotado de rotina e lógica. Mas essa lógica é quebrada pelo *mythos*, e, neste momento, assusta.

Há no parágrafo acima da obra em análise, a participação explícita do enunciatário, que neste ponto é chamado de “meu amigo” e mais uma vez envolvido nesse processo de reflexão rosiano, que, apesar de embebido de um “espelho”, ou melhor, de “um jogo de espelhos”, discute no nível fundamental oposições como: /racional/ *versus* /intuitivo/; /ciência/ *versus* /transcendência/; /cultura letrada/ *versus* /crenças populares/; /conhecimento/ *versus* /revelação/; /luz/ *versus* /treva/; /inteligível/ *versus* /sensível/. Ela própria, a linguagem rosiana, é mito.

Embora, em todos os níveis – fundamental, narrativo, discursivo – explorem-se a conciliação de contrários, na enunciação o narrador tenta desconstruir essa tensão e eger a pluralidade.

Note que meus reparos limitam-se ao capítulo dos espelhos planos, de uso comum. E os demais – côncavos, convexos, parabólicos – além da possibilidade de outros, não descobertos, apenas, ainda? Um espelho, por exemplo, tetra ou quadridimensional? Parece-me não absurda, a hipótese. Matemáticos especializados, depois de mental adestramento, vieram a construir objetos a quatro dimensões, para isso utilizando pequenos cubos, de várias cores, como esses que os meninos brincam. Duvida? (ROSA, p.66)

Mais uma vez o narrador se refere às noções de matemática e física, trazendo imediatamente após uma reflexão ligada ao sensível, a presença do inteligível, a lógica. Também neste momento volta a falar sobre as crianças, sobre os cubos com que brincam na infância, contudo sequer se dão conta de que por trás das brincadeiras há sempre um assunto muito sério, em um jogo de instabilidades, sem permanecer, de forma estática, em um dos extremos propostos e enunciados.

O parágrafo acima é finalizado com uma pergunta ao enunciatário que mais uma vez é induzido a refletir sobre questões propostas pelo enunciador, questões estas que representam os dilemas impostos pela vida, pelo viver.

Cada enunciatário tem dentro de si um universo de conhecimento que lhe permite fazer ou não associações. A semiótica trabalha com a interligação de redes de conhecimento, o que tece uma análise próxima à própria construção do texto. Construção em sentido arquitetônico e texto no sentido de tecido / trama.

Vejo que começa a descontar um pouco de sua inicial desconfiança, quanto ao meu são juízo. Fiquemos, porém, no terra-a-terra. Rimos, nas barracas de diversões, daqueles caricatos espelhos, que nos reduzem a mostrengos, esticados ou globosos. Mas, se só usamos os planos – e nas curvas de um bule tem-se sofrível espelho convexo; e numa colher brunida um côncavo razoável – deve-se a que primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta, lagoas, lameiros, fontes, delas aprendendo a fazer tais utensílios de metal ou cristal. Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos. (ROSA, p.67)

No nível discursivo, o ator propõe no parágrafo acima um pacto: o terra-a-terra. A espacialização compreende o Aqui na enunciação enunciada, mas também vários outros espaços conjugados com o tempo, como o lago mítico e os antigos parques de diversões

cuja isotopia figurativa constrói a identidade deste parágrafo: caricatos, monstregos ou então água quieta, lagoas, lameiros, fontes, metal, cristal.

Temer os espelhos. Temer aquilo que se reflete no espelho. Temer a imagem. O narrador é incerto; está em dúvida entre o racional e o intuitivo, entre a ciência e a transcendência, entre a cultura letrada e as crenças populares, entre o conhecimento e a revelação. Todas essas dicotomias permeiam o conto. O enunciador coloca o enunciatário envolvido nessas oposições fundamentais.

Temi-os, desde menino, por instintiva suspeita. Também os animais negam-se a encará-los, salvo as críveis exceções. Sou do interior, o senhor também; na nossa terra, diz-se que nunca se deve olhar em espelho às horas mortas da noite, estando-se sozinho. Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? – jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro? (ROSA, p.67)

O sujeito do discurso, entendido como uma instância em construção, sempre parcial, incompleta e transformável, revela-se, no parágrafo acima, sua origem e determina também a origem do enunciatário. Esse sujeito, homem do interior, carrega as crenças, a cultura popular dentro de si, deixando transparecer neste momento sua ligação com a transcendência, com os ditos populares, com um crer em algo previamente determinado; e sobretudo inquestionável. No final do parágrafo o enunciador contradiz esse viés sensível dizendo ser um racional, que pisa o chão “a pés e patas”. Essa dicotomia leva-o a um inquietamento, pois não compreende a visão que teria tido. No momento em que finaliza a pergunta com a palavra Monstro em letra maiúscula, o sujeito, mobilizado pela paixão, vê o medo recrudescer dentro dele.

Como ensina a cultura popular, há a possibilidade de um “monstro”, durante a noite, surgir no espelho, mas, segundo o narrador, o sujeito observador provavelmente poderia ter sido transformado naquele ser amedrontador refletido no espelho.

Sendo talvez meu medo a revivescência de impressões atávicas? O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho – anote-a – esplêndida metáfora. Outros aliás, identificavam a alma com a sombra do corpo; e não lhe terá escapado a polarização: luz-treva. Não se costumava tapar os espelhos, ou voltá-los contra a parede, quando morria alguém da casa? Se, além de os utilizarem nos manejos da magia, imitativa ou simpática, videntes serviam-se deles, como da bola de

crystal, vislumbrando em seu campo esboços de futuros fatos, não será porque, através dos espelhos, parece que o tempo muda de direção e de velocidade? Alongo-me, porém. Contava-lhe... (ROSA, p.67)

Nesse momento o espelho é entendido como um elemento que assusta o primitivo, o homem não letrado, o índio que fora catequizado pelo branco, que recebia espelhos de presente e, ao se deparar com algo tão fascinante, deixava-se dominar. O espelho aqui vem como aquele que domina, que impõe poder e força. A imagem, refletida no espelho, se coloca como algo misterioso que é criado, podendo ser considerada como a alma da pessoa.

Duplicando a mesma imagem, as mesmas coisas, o espelho inverte a posição dos lugares; tudo o que parece estar à frente está, de fato, atrás. Em vez de seguir em frente, em linha reta, a visão pelo espelho se volta para ela própria, para dentro. O espelho é da arquitetura do interior. O espelho permite ver sem ser visto, ver alguém que está atrás, ver algo que está parcialmente encoberto. É através do retrovisor que o homem perseguido percebe o carro que o segue. Mas ele pode ser ao mesmo tempo, símbolo psicológico: indica, pela duplicação da imagem do indivíduo, o seu duplo caráter, sua esquizofrenia. (BRISSAC, 1987, p.56)

O enunciador demonstra uma tentativa de aproximação com o enunciatário; ora aconselhando-o, ora exibindo conhecimento.

À maneira dos “causos”, do “era uma vez”, o narrador faz um movimento temporal retrospectivo para relatar a cena que se coloca como fulcro em torno da qual se encontra o querer do sujeito:

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede e o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (ROSA, p.67)

Mediante a constatação de que existe o Outro por detrás do eu, o enunciador passa, a partir desse momento, a trabalhar explicitamente com essa duplicidade. O plano de conteúdo contempla palavras como náusea, ódio, susto, eriçamento, espavor – nessa sequência – pois essa sensação de mal-estar vai se transformando em algo hediondo a cada palavra, culminando em uma posição de total disforia no momento em que o narrador revelar ser ele próprio “aquele homem”. Da mesma forma que se manifesta em outros

parágrafos, o narrador finaliza esse período com uma pergunta ao enunciatário. Destarte propõe um maior grau de proximidade com o interlocutor. As fronteiras entre razão e loucura, realidade e sonho, saber e não-saber se entrelaçam, impedindo que consigamos especificar tais fronteiras ampliando o universo rosiano sob o estatuto de signo.

[...] esse campo é, com efeito, o de um jogo, ou seja, de substituições infinitas no fechamento [clôture] de um conjunto finito. Esse campo só permite essas substituições porque é finito, ou seja, porque em vez de ser um campo inesgotável, como na hipótese clássica, em vez de ser demasiado grande, falta-lhe algo, a saber, um centro que detenha e funde o jogo das substituições. (DERRIDA, 1967b, p.423)

O limite entre razão e loucura, a realidade e o sonho, o saber e o não-saber, mais do que interpenetrável, torna-se significativo enquanto ambigüidade, integrando-se no universo rosiano sob o estatuto de signo. Há a partir daqui, a procura do eu, como se o jogo de espelho houvesse provocado a desautomatização da vida, aqui entendida poeticamente.

Desde aí, comecei a procurar-me – ao eu por detrás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio. Isso, que se saiba, antes ninguém tentara. (ROSA, p.68)

Nesse espaço-tempo definido como aqui e agora no enunciado, e entendido como lá-então pelo narrador que persuade o narratário sobre a cena vivida, mais uma vez manifesta o duplo: o eu e o mim como instâncias perceptíveis em jogo de espelhos.

Há uma caracterização sonora com a utilização dos sons *l* e *f* como algo que é expelido do corpo através de um movimento de expansão: *lisa, funda lâmina, lume frio*.

Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de um mais ou menos falaz pressuposto: ninguém se acha na verdade feio: quando muito, em certos momentos, desgostamo-nos por provisoriamente discrepantes de um ideal estético já aceito. Sou claro? O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão. Eu, porém, era um perquiridor imparcial, neutro absolutamente. O caçador de meu próprio aspecto formal, movido por curiosidade, quando não impessoal, desinteressada; para não dizer o urgir científico. Levei meses. (ROSA, p.68)

Todo o processo até então proposto se desencadeia a partir daqui numa tentativa de se encontrar o que o narrador considera a forma real. Afirma que no modelo preexistente, criado sobre esse eu, adicionam-se capas de ilusão. O nível narrativo pode ser

dividido em:

- 1) Nível do parecer – representado pelo *logos*
- 2) Nível do ser – representado pelo *mythos*

	MANIPULAÇÃO	COMPETÊNCIA	PERFORMANCE	SANÇÃO
NÍVEL DO PARECER (LOGOS)	Querer Dever	Crer Saber Poder	Despojamento	Perplexidade: o resultado não corresponde à previsibilidade
NÍVEL DO SER (MYTHOS)	Quer conhecer	Não sabe Não pode	Ações provam que não é possível construir a identidade sem alteridade	Crise O narrador não consegue dar conta da visão mítica

O enunciador sabe que não será possível encontrar a verdade, não há ingenuidade, mas o narrador, embora tenha certa competência, ainda crê que seja possível chegar à verdade absoluta por meio do *logos*, excluindo o *mythos*, caminho que ele não pratica discriminando essas instâncias.

...Levei meses.

Sim, instrutivos. (ROSA, p.68)

O enunciador, na ordem do *agora* está sempre fazendo referência a um *então* ligado ao passado. Desde o passado do olhar-se no jogo de espelhos do lavatório do edifício público, ao passado recente que se remete a essa busca do “entender” a imagem, “entender-se” a si mesmo até o tempo presente que ele vai progressivamente construindo à medida que caminha em sua investigação. Há uma qualificação positiva desses meses de busca e o narrador complementa:

Operava com toda sorte de astúcias: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebras, a tocaia com a luz de-repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. Mirava-me, também, em marcados momentos – de ira, medo, orgulho abatido ou dilatado, extrema alegria ou tristeza. Sobreabriam-se-me enigmas. (ROSA, p.68)

Esse parágrafo nos dá exata noção do refinamento da linguagem utilizada pelo enunciador. Uma riqueza de adjetivos: rapidíssimo, longa, apurada, inembotável, abatido,

dilatado. A sonoridade dos fonemas (*r, l, lâmbida*), uma descrição detalhista e minuciosa.

A preocupação sempre presente do enunciador Guimarães Rosa em (re)trabalhar a linguagem, o que mantém um ponto de intersecção com Pablo Picasso. A busca incansável não só em criar uma identidade; mas de provê-la de diferenças.

Se, por exemplo, em estado de ódio o senhor enfrenta objetivamente a sua imagem, o ódio reflui e recrudesce, em tremendas multiplicações: e o senhor vê, então, que, de fato, só se odeia é a si mesmo. Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente. O senhor, como os demais, não vê que seu rosto é apenas um movimento deceptivo, constante. Não vê, porque mal advertido, avezado; diria eu: ainda adormecido, sem desenvolver sequer as mais necessárias novas percepções. Não vê, como também não se vêem, no comum, os movimentos translativo e rotatório deste planeta Terra, sobre que os seus e os meus pés assentam. Se quiser, não me desculpe; mas o senhor me compreende. (ROSA, p.68)

As reflexões caminham para o presente da enunciação enunciada com a participação do interlocutário ativamente convocando para as questões referentes ao fazer. O sujeito, manipulado por um querer conhecer-se, crê poder encontrar uma explicação para o seu descontentamento, para a falta de identidade e o não reconhecimento da alteridade.

Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço, a travisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa – a minha vera forma. Tinha de haver um jeito. Meditei-o. Assistiram-me segurar inspirações. (ROSA, p.68)

Segundo o mito clássico, quando Narciso se debruça na fonte clara e avista sua imagem, fascina-se pelos belos cabelos anelados como os de Baco ou Apolo, o rosto oval, pescoço de marfim, aspecto saudável. Passa, então, a dialogar com o suposto “espírito”. Não sendo atendido pelas suas perguntas, Narciso desespera-se, sendo esta uma das versões possíveis da narrativa.

Apesar de o nosso narrador não encontrar uma bela imagem no espelho, assim como Narciso, sente-se muito confuso com a falta de diálogo que as imagens estabelecem com seus “donos”. A alternativa que encontra é criar, a partir deste contato físico uma instância que possa responder suas indagações. Faz as perguntas que a lógica não poderia responder.

Concluí que, interpenetrando-se no disfarce do rosto externo

diversos componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio “visual” ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras ou de inferior significado. Tomei o elemento animal para começo. (ROSA, p.69)

A partir daí o narrador enunciador estabelece uma espécie de prática desconstrutivista, passando a anular “as diversas componentes no disfarce do rosto externo”. O narrador inicia o anulamento perceptivo, primeiramente, a partir da suspensão do elemento animal.

Parecer-se cada um de nós com determinado bicho, lembrar seus *facies*, é fato. Constato-o, apenas; longe de mim puxar à bimbaha temas de metempsicose ou teorias bioenergéticas. De um mestre, aliás, na ciência de Lavater, eu me inteirara no assunto. Que acha? Com caras e cabeças ovinas ou eqüinas, por exemplo, basta-lhe relancear a multidão ou atentar nos conhecidos, para reconhecer que os há, muitos. Meu sócia inferior na escala era, porém – a onça. Confirmei-me disso. E então, eu teria que, após dissociá-los meticulosamente, aprender a *não ver*, no espelho, os traços que em mim recordavam o grande felino. Atirei-me a tanto. (ROSA, p.69)

O ator que narra não revela o método de que se valeu para realizar a abstração, mas ressalta que “mesmo as etapas preparatórias dariam para aterrar a quem menos pronto ao árduo” (p.69). Concluímos que não deva ter sido uma tarefa fácil. Ele afirma que era principalmente no modo de focar, na visão alheada, no olhar não-vendo que se centrara.

O despojamento continua esse ato de abstração ao retirar remanescências dos avós, lastro evolutivo residual.

Releve-me não detalhar o método ou métodos de que me vali, e que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração. Mesmo as etapas preparatórias dariam para aterrar a quem menos pronto ao árduo. Como todo homem culto, o senhor não desconhece a Ioga, e já a terá praticado, quando não seja, em suas mais elementares técnicas. E, os “exercícios espirituais” dos jesuítas, sei de filósofos e pensadores incréus que os cultivam, para aprofundarem-se na capacidade de concentração de par com a imaginação criadora... Enfim, não lhe oculto haver recorrido a meios um tanto empíricos: gradações de luzes, lâmpadas coloridas, pomadas fosforescentes na obscuridade. Só a uma expediência me recusei, por medíocre senão falseadora, a de empregar outras substâncias no aço e estanhagem dos espelhos. Mas, era principalmente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilitar-me: olhar não-vendo. Sem ver o que, em “meu” rosto, não passava de *reliquat* bestial. Ia-o conseguindo? (ROSA, p.69)

Nesse *lá* e *então*, figuras como: Ioga, exercícios espirituais, gradações de luzes, lâmpadas coloridas, pomadas fosforescentes; constroem a isotopia figurativa deste

parágrafo. No nível narrativo, o ator trilha um percurso iniciando pela possível falta de reconhecimento da imagem elaborando exercícios reflexivos para chegar a uma possível resposta que é conhecer-se a si mesmo.

Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária. E digo-lhe que nessa operação fazia reais progressos. Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes. Prossegui. Já aí, porém, decidindo-me a tratar simultaneamente as outras componentes, contingentes e ilusivas. Assim, o elemento hereditário – as pareças com os pais e avós – que são também, nos nossos rostos, um lastro evolutivo residual. Ah, meu amigo, nem no ovo o pinto está intacto. E, em seguida, o que se deveria ao contágio das paixões, manifestadas ou latentes, o que ressaltava das desordenadas pressões psicológicas transitórias. E, ainda, o que, em nossas caras, materializa idéias e sugestões de outrem; e os efêmeros interesses, sem seqüência nem antecedências, sem conexões nem fundura. Careceríamos de dias, para explicar-lhe. Prefiro que tome minhas afirmações por seu valor nominal. (ROSA, p.70)

No nível narrativo, há uma seqüência de ações elaboradas pelo enunciador⁴ que quer convencer-se a si próprio e ao enunciatário de que o resultado final seria satisfatório. Como há um desejo de contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário, o narrador conta o que seria uma segunda estória provida de ações e simula um provável desligamento do estado intuitivo, para que, através da lógica desta seqüência, o enunciatário se convença de sua legitimidade.

À medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrar, meu esquema perceptivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja. E escurecia-se. Por aí, não obstante os cuidados com a saúde, comecei a sofrer dores de cabeça. Será que me acovardei, sem menos? Perdoe-me, o senhor, o constrangimento, ao ter de mudar de tom para confiança tão humana, em nota de fraqueza inesperada e indigna. Lembre-se, porém, de Terêncio. Sim, os antigos; acudiu-me que representavam justamente com um espelho, rodeado de uma serpente, a Prudência, como divindade alegórica. De golpe, abandonei a investigação. Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho. (ROSA, p.70)

Há aí o prefixo (*abs*) de afastamento que enfatiza o método de abstração pelo qual passa o enunciador. Também o refinamento da linguagem traz imagens visuais ricas em detalhes tais como: bucho de boi, couve-flor. Tudo se escurece em forma de mosaico, ou

⁴ A palavra “enunciador” em minúscula refere-se ao enunciador da enunciação enunciada, ou seja, o narrador. A referência ao Enunciador pressuposto pelo enunciado se escreverá com maiúscula.

seja, pequenas partículas que se esvaziam na escuridão.

Surprendemo-nos quando o enunciador abandona a investigação, deixando de olhar-se no espelho por meses -referência temporal- devido à frustração com a perda da própria imagem.

Mas, com o comum correr quotidiano, a gente se aquieta, esquece-se de muito. O tempo, em longo trecho, é sempre tranqüilo. E pode ser, não menos, que encoberta curiosidade me picasse. Um dia... Desculpe-me, não viso a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito. Em agudo, as situações. Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. O ficto. O sem evidência física. Eu era – o transparente contemplador?... Tirei-me. Aturdi-me, a ponto de me deixar cair numa poltrona. (ROSA, p.70)

Cabe, neste momento, fazermos uma citação de Freud, já que a Semiótica não exclui a possibilidade de interação como outras vertentes de pesquisa científica. Nesta busca pela imagem, também entendida pela necessidade de reconhecer-se psicologicamente, o enunciador entra em contato com o vazio. Vazio este pleno de significado.

Outro fato notável é que os instintos de vida [pulsões de vida] têm muito mais contato com nossa percepção interna, surgindo como rompedores da paz e constantemente produzindo tensões cujo alívio é sentido como prazer, ao passo que os instintos [pulsões] de morte parecem efetuar seu trabalho discretamente. O princípio de prazer parece, na realidade, servir aos instintos [pulsões] de morte. (FREUD, 1976, v.18, p. 84-85)

O desaparecimento do espelho, o nada, sugere uma etapa importante no decorrer do conto, que a partir de então desencadeia um novo ritmo que é o processo de reconstruir.

Com que então, durante aqueles meses de repouso, a faculdade, antes buscada, por si em mim se exercitara! Para sempre? Voltei a querer encarar-me. Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles! (ROSA, p.70)

Parece-nos aqui que o procedimento de se atingir a abstração tenha se concretizado até a total desfigura. O prefixo *des* nega a existência de qualquer elemento que se remeta à algum tipo de figura. No caso da análise do texto visual os caminhos se cruzam; deixaremos claro a diferença entre Arte Não-figurativa e Arte-Abstrata em momento adequado.

Tanto dito que, partindo para uma figura gradualmente simplificada, despojara-me, ao termo, até a total desfigura. E a terrível conclusão: não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado? Então, o que se me fingia de um suposto eu, não era mais que, sobre a persistência do animal, um pouco de herança, de soltos instintos, energia passional estranha, um entrecruzar-se de influências, e tudo o mais que na impermanência se indefine? Diziam-me isso os raios luminosos e a face vazia do espelho – com rigorosa infidelidade. E, seria assim, com todos? Seríamos não muito mais que as crianças – o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos, relampejados entre miragens: a esperança e a memória. (ROSA, p.71)

Ora, nesse momento o narrador não se vê no espelho pois não encontra o modelo que tinha elegido. O vazio está pleno de significado mas ele não entende desta forma. O prefixo *des* vem, em seguida, reafirmar tal situação com o *despojar-se*, a *desfiguração*, o *des-almado*. A possibilidade de ausência de alma enobrece ainda mais toda a discussão filosófica, questionando o EU em todos os sentidos. Era como se o espírito de viver já não estivesse funcionando bem, falhava, não passava de ímpetos pasmódicos entre a esperança e a memória.

Mas, o senhor estará achando que desvario e desoriento-me, confundindo o físico, o hiperfísico e o transfísico, fora do menor equilíbrio de raciocínio ou alinhamento lógico – na conta agora caio. Estará pensando que, do que eu disse, nada se acerta, nada prova nada. Mesmo que tudo fosse verdade, não seria mais que reles obsessão auto-sugestiva, e o despropósito de pretender que psiquismo ou alma se retratassem em espelho...

Dou-lhe razão. Há, porém, que sou um mau contador, precipitando-me às ilações antes dos fatos, e pois: pondo os bois atrás do carro e os chifres depois dos bois. Releve-me. E deixe que o final de meu capítulo traga luzes ao até agora aventado, canhestra e antecipadamente.

São sucessos muito de ordem íntima, de caráter assaz esquisito. Narro-os, sob palavra, sob segredo. Pejo-me. Tenho de demais resumi-los. (ROSA, p.71)

A estrutura do conto parece estar voltada para a instauração de surpresas ou anticlímax e o que se segue institui uma outra realidade no nível do ser.

Pois foi que, mais tarde, anos ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. (ROSA, p.71)

Nesse momento o trânsito entre a imaterialidade e a materialidade, um percurso ainda não realizado começa a construir um vir-a-ser:

Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa?

São coisas que se não devem entrever; pelo menos, além de um tanto. São outras coisas, conforme pude distinguir, muito mais tarde – por último – num espelho. Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá? (ROSA, p.72)

Novamente nos defrontamos com o espelho e muitas coisas podem ser entrevistadas pelo narrador: o *ainda-nem-rosto, menos-que-menino*. O espelho como um elemento essencial na busca de significados para os estados de alma. Ele enxergava agora com amor, questiona o interlocutor de uma possível incompreensão de suas palavras.

Devia ou não devia contar-lhe, por motivos de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Trebusco. Será este nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas?

Se sim, a “vida” consiste em experiência extrema e séria; sua técnica – ou pelo menos parte – exigindo o consciente alijamento, o despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra? Depois, o “salto mortale”... – digo-o, do jeito, não porque os acrobatas italianos o aviventaram, mas por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas... E o julgamento-problema, podendo sobrevir com a simples pergunta: – “Você chegou a existir?” (ROSA, p.72)

E assim o narrador provoca no leitor um questionamento interminável que vai desde a averiguação de retratos, ao contato com os diversos “Eus” e “Outros” presentes no ser humano; suas facetas, seus meandros. *Será que chegamos a existir?*

Sim? Mas, então está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim? (ROSA, p.72)

Nesse momento percebemos que o mundo do *mythos* se aflora, traz luz, vida e

conhecimento. Há uma tomada de consciência pelo narrador, de que, embora esteja consciente da efemeridade do ser, parece admitir que há no *estado do parecer* uma busca ilusória da forma almejada, tanto em nível externo quanto interno. Sobretudo a finalização feita com uma interrogação reforça um caráter de dúvida e sugere novas reflexões. O enunciador, ao trabalhar *estados de alma* variados e diversificados desde o *ele, lá, então*, passando pelo *eu, aqui, agora*, formaliza uma narrativa extremamente complexa tanto do ponto de vista do sujeito quanto do objeto, traduzidos no discurso rosiano. Esse mesmo percurso ocorre nos parágrafos separadamente e no conto como um todo.

No final do texto torna-se mais evidente a posição do narrador enunciador e do Enunciador. Este já sabia de antemão ser impraticável o caminho do narrador, com vistas a uma sanção positiva fundada unicamente no inteligível. Mas ele o deixou caminhar e chegar perplexo, cheio de dúvidas às últimas constatações. Se o ator que conta a história precisa da adesão fiduciária do narratário, explícito ou não no texto, para ajudá-lo a entender o final do percurso que contraria a sua proposta inicial, o Enunciador está convencido, desde o início do texto, de que um outro saber- a necessidade de estarem o *mythos* e o *logos* fundidos – o move. Acaba por convencer também o enunciatário leitor de que o sensível e o inteligível, os estados de alma e os estados de coisas, definitivamente conjugados constroem os atores, simulacros dos seres humanos.

4.2 Instâncias de construção do discurso

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*.

O objetivo nesta parte da pesquisa é analisar o nível discursivo e textual, sem excluir o nível narrativo e fundamental que ficam pressupostos.

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, competencializa-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 como no trecho abaixo:

O protagonista narra a pesquisa que se auto-impôs de abstrair aos poucos de sua imagem refletida no(s) espelho(s) tudo o que fosse acréscimo, para chegar a uma espécie de “eu” essencial. Durante a narração, o personagem tece considerações físicas e místicas a respeito dos espelhos e seus reflexos. O narrador conta a evolução da experiência até o ponto em que, por medo, desiste da empreitada. Mas o “processo” do espelho não se interrompeu com a desistência do sujeito: certo dia ele se mirou num espelho e não viu a si mesmo. Na superfície restava o vazio do que fora o reflexo de um rosto: o espelho apagou a imagem do personagem transgressor.

Mas o personagem reencontrou de forma inesperada sua imagem no(s) espelho(s). Uma imagem que o espelho misteriosamente produziu: “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 1981, p.61), fora dito logo no início. O rosto infantil que o espelho refletiu foi o resultado místico da pesquisa intentada. Dessa forma, a disputa entre a força racional e o elemento anímico que se vinha articulando no plano do narrado parece se resolver com a vitória de um dos pólos. (NASCIMENTO, Evando. Ângulos literatura & outras artes. 2002, p.23)

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*. Segue referência abaixo:

Há, no entanto, uma linha de continuidade entre o passado e o presente que não permite a última conclusão. A vitória aparente do místico no plano do narrado não significa a exclusão do lógico, pois ao final o personagem-narrador interpela o outro nestes termos: “Solicito os reparos que se digne dar-me a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim?(ROSA, 1981, p.68)

O que então demonstrava no plano pretérito do narrado a hegemonia final da religião sobre a ciência se relativa no plano presente da narração com o convite ao interlocutor para auxiliar na verificação da experiência. Afinal a totalidade narrativa é o resultado da tensão, não resolvida em definitivo, entre as forças racionais e místicas. Os signos textuais representam esse indecível, que tampouco se resolve dialeticamente, pois não chega a compor um terceiro termo a partir da anulação dos dois valores. Há uma terceira margem virtual que nunca se materializa. (NASCIMENTO, Evando. Ângulos literatura & outras artes. 2002, p.23)

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.

CAPÍTULO 5

“*Las Meninas*” de Pablo Picasso

Picasso e sua construção poética, além de sua discussão sobre o estético, dialoga com as tendências da contemporaneidade presentes em alguns autores – teóricos e/ou literários – que mantêm, com o pintor, pontos de intersecção. A anamorfose 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 que o conto situa-se no campo da interdiscursividade.

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.

Como mencionado anteriormente, serão utilizados os conceitos de semi-simbolismo e de semiótica plástica sendo o propósito deste capítulo a análise das categorias eidética, cromática e topológica do plano da expressão do texto visual em estudo. 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 trazem e 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” de Diego Velázquez



“Las Meninas”, 1656/57, óleo sobre tela, 318x276 cm de Diego Velázquez

O quadro *Las Meninas* de Diego Velázquez é um dos mais enigmáticos da história da arte. As propostas de interpretação são inúmeras e, a partir do século XVII, muitos foram os pintores que se sentiram compelidos a fazer uma leitura pessoal da obra ou confrontá-la, casos de Francisco de Goya, Edgar Degas e Édouard Manet, passando por

Max Liebermann e Franz von Stuch, até Salvador Dali e Richard Hamilton. Mas foi Pablo Picasso, que conferiu uma incrível atualidade à tela em 1957, ao dedicar-lhe uma série de cinquenta e oito quadros. No entanto, à primeira vista, *Las Meninas* nada parece ter de misterioso; pelo contrário, o quadro mostra uma nítida repartição de espaços, motivos e coisas representadas, uma sóbria geometria e uma clara e ordenada composição.

A infanta Margarida, rodeada do seu séqüito, encontra-se numa sala do alcácer onde Velázquez teve a possibilidade de instalar a sua oficina. Palomino⁵ identificou todas as personagens presentes pelo seu nome. De joelhos aos pés da infanta, D. Maria Sarmiento, dama de honra da rainha, oferece-lhe água. Detrás da princesa, a dama de honra D. Isabel de Velasco faz uma reverência. À direita, em primeiro plano, estão os anões Mari-Bárbola e Nicolasio Petrusato. Este, como indica Palomino, para se divertir, coloca um pé em cima do cão sonolento deitado diante do grupo, para mostrar sua mansidão. Mais longe, ao fundo, e menos visível na sombra, distinguimos um guarda-damas não identificado, um escudeiro que servia de escolta às damas de honra, e D. Marcela de Ulloa, na realidade aia das damas de honra. Velázquez, segurando a paleta e o pincel, encontra-se diante de uma grande tela da qual só vemos as costas. Ao fundo da sala, estão pendurados quadros de grandes dimensões. Está estabelecido que dois deles foram pintados pelo genro do pintor, Mazo, com modelos de Rubens. Representam as *Metamorfoses* de Ovídio. Debaxo desse quadro, numa moldura escura, distinguimos – provavelmente num espelho – os pais da princesa, o rei e a rainha. À direita, no vão iluminado de uma porta, nos degraus de entrada da sala, está José Nieto, o escudeiro ao serviço da rainha.

As questões fundamentais que surgem constantemente a propósito deste quadro são as seguintes: que está Velázquez a pintar na tela que o espectador não consegue ver? Onde estaria Velázquez para pintar ao mesmo tempo a cena e ele próprio? Qual é a origem da imagem refletida no espelho, ou seja, onde estão o rei e a rainha na sala para aparecerem assim no espelho? E por fim: terá algum significado o fato do pintor ostentar a cruz da Ordem de Santiago?

⁵ Antonio Palomino: escritor que publica em 1724 a primeira biografia de Velázquez

A figura barroca, ao contrário da arte clássica, tem sua existência totalmente associada aos demais motivos do quadro. No Barroco, a cor foi liberada da função de delimitar os objetos, evoluindo assim, para uma existência autônoma.

O Barroco por princípio inclui em suas intenções artísticas a clareza relativa, e até mesmo a indeterminação total. Ocorrem desvios que deslocam o essencial para o segundo plano e ressaltam os elementos secundários: isto não é apenas permitido, como também desejado; o motivo principal, porém, deve sempre destacar-se como tal, ainda que disfarçadamente. Possivelmente, para os artistas barrocos, a clareza da arte clássica significava a ausência de vida. A ausência de clareza no Barroco é consciente.

No séc. XVII, porém, paralelamente ao interesse pelo pictórico, surge naturalmente o interesse pela qualidade das superfícies. Nada é desenhado sem que se insinue a sensação de brandura ou rigidez, aspereza ou maciez.

Todo quadro possui sua profundidade. Entretanto, ela produzirá efeitos diferentes, dependendo de o espaço estar dividido em camadas, ou se apresentar como movimento homogêneo em direção ao fundo.

A diagonal, que para o Barroco constitui a direção principal, já representa um abalo para o aspecto tectônico do quadro na medida em que nega, ou pelo menos dissimula, tudo que diz respeito aos ângulos retos da cena.

Um fato a ser considerado é que Velázquez conhecia *Os Esponsais dos Arnolfini* de Jan van Eyck, que na época pertencia às coleções reais espanholas, e pode ter sido influenciado pelo motivo do espelho que reflete pessoas que não pertencem à composição. Assim sendo, a intenção do quadro não é documentária, mas sim poética: um quadro sobre a realização de um quadro.

Jan van Eyck, *Os esposais de Arnolfini*



Photo © The National Gallery, London.

Foram efetuadas inúmeras pesquisas e estudos matemáticos e de perspectiva por arquitetos e engenheiros, por historiadores de arte e especialistas de teatro. Disso resultou que o ponto de fuga da composição se encontra na porta aberta, colocada ao fundo, o que parece também provar que, segundo as leis da óptica, a origem da imagem refletida no espelho não está colocada diretamente diante dele, mas ligeiramente mais longe à esquerda e o reflexo dos soberanos no espelho parece assim tornar-se inapreensível.

Um problema que surge perante esta composição é evidentemente saber em que medida o estatuto social do pintor da corte é compatível com a sua representação tão marcante de si próprio no círculo da família real, e ainda por cima mostrando os soberanos apenas de maneira indireta. Destarte analisaremos a partir dessa possível interpretação da obra barroca, a obra de Picasso como sendo o espelho, ou o retrato da obra de Velázquez.

Consideraremos, portanto, o espelho que reflete a imagem do rei e da rainha como uma figura que compõe a cena juntamente com as demais.

Las Meninas de Pablo Picasso



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

5.1 Elementos eidéticos

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.

Podemos considerar que, ao contrário do enunciador do conto *O Espelho* que retira seus traços para posteriormente refazê-los, o enunciador do quadro *Las Meninas* condensa a personagem pintor de traços, garantindo-lhe um foco especial também.

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*



*Simultaneidade: o
pintor se auto-
retrata de frente e
de perfil ao
mesmo tempo*



A importância da luz, advinda do suposto ponto de fuga.



Picasso exhibe as janelas do palácio abertas, diferentemente do ambiente austero e sombrio encontrado na obra de Velázquez



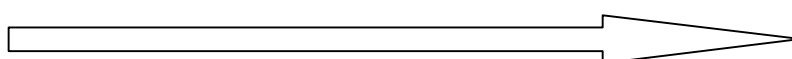
Comparando a parede do fundo da obra de Velázquez em que supostamente encontramos a imagem difusa do rei e da rainha, Picasso não nos permite fazer tal afirmação já que há uma ausência de identidade no elemento.

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.

5.2 Elementos cromáticos

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.

5.3 Elementos topológicos

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.



Pablo Picasso,
As pombas, 1957

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-rostro”.

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 trajetórias distintas, 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 *guizzo* (fascinação do objeto) através de um movimento de *fratura* da isotopia estética.

Algumas oposições fundamentais são determinadas a intersecção entre plano de conteúdo e plano de expressão e são, portanto, indispensáveis na análise da obra picassiana como por exemplo:

Las Meninas

cores frias	X	cores quentes
presença de manchas	X	presença de linhas
movimento periférico	X	movimento central
subjetividade	X	objetividade
metamorfose	X	inércia
direção diagonal	X	direção horizontal / vertical
perfil sistêmico	X	perfil processual

Essa pesquisa, ao considerar que a ação da linguagem existe sempre à distância, pois o processo de significação só surge na intersecção de significantes, propõe que o traço, a cor, a forma, a mancha, etc, adquirem significado através da incorporação do signo em situações determinadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa foi estruturada na Semiótica de linha francesa, tendo como foco, num primeiro momento, a análise semiótica do conto *O Espelho*, buscando como questões fundamentais tanto a referência do retrato entendido como espelho, como também a alusão ao mito de Narciso, que nos levou a um outro capítulo derivado deste primeiro.

Apesar de o nosso enunciador não encontrar uma bela imagem no espelho, assim como Narciso, sente-se muito confuso com a falta de diálogo que as imagens estabelecem com seus “donos”. A alternativa que encontra é criar, a partir deste contato físico, uma personagem que possa conviver com suas indagações. Faz as perguntas que a lógica não poderia responder.

Da mesma forma que Narciso se apaixona por sua própria imagem, também podemos odiá-la. Nesse caso, trata-se de alterá-la até que provavelmente ela venha a ser aceita e, muitas vezes, passa-se a vida toda buscando a imagem mais compatível com o modelo pré-existente dentro de nós e não se encontra. Talvez porque haja necessidade de se aprender a “ler” imagens, ou então entender que a decodificação de qualquer imagem exige muita competência.

Esse homem era ele. Ou seria o Outro? Um jogo de espelhos sugere um conjunto de imagens. Imagens que se confundem, misturam-se. Ângulos inesperados. Estados de alma desconhecidos, adormecidos, que desabrocham. Imperfeições latentes.

O processo de representação dessa narrativa é subjetivo e se faz a partir de condensação. Como podemos entender que há “bons” e “maus” espelhos? Os que favorecem e os que detraem? E onde situar o nível e ponto desta honestidade ou fidedignidade?

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.

Nenhum dos suportes apresenta formato regular de um quadrado; enquanto a obra de Velázquez é retangular, com proporção maior na vertical, a obra de Picasso, também retangular, tem o eixo horizontal em proporção maior que o vertical. Contudo a distribuição das personagens na obra barroca nos dá a sensação de maior distanciamento; o que no passado chamaríamos de “fundo” tem grande abrangência; já a obra cubista nos apresenta personagens que ocupam quase a totalidade da tela; dando-nos a sensação de se acercarem do espectador; isso ocorre principalmente com a tela dentro da tela e a personagem do pintor/artista. As cores tendem a tons de cinza azulados, proporcionando uma atmosfera sombria no caso cubista. De qualquer modo, apesar de a obra de Velázquez apresentar uma gama de cores bem maior, a maior parte dela tende à escuridão e, portanto, apresenta-se como uma cena dramática, teatral.

Da leitura apresentada nos capítulos anteriores, em especial aquelas referentes à análise do conto de Guimarães Rosa e da tela de Picasso, pode-se chegar a conclusões sobre procedimentos estéticos: a Arte é um jogo de espelhos que propõe entender onde está a superfície refletora, onde estão as pessoas que se miram nela, a partir da focalização que se quer imprimir. As personagens da tela cubista se posicionam como se estivessem na frente de um espelho, que pode ser representado pelo olhar do espectador. Portanto a Arte só se viabiliza quando há a interação de seus elementos com a tela-espectador que lhe serve de referência. É justamente esse caminho de **duplo sentido** que mobilizou esta análise.

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.

O lugar onde situar a identidade e a alteridade, apenas artificialmente imaginando-as em posições categoriais, instiga a reflexão do conto e da tela para entendermos que a focalização, o jogo de espelhos não é estático, mas dinâmico, pois é o movimento que melhor traduz a complexidade da persona.

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”.

BIBLIOGRAFIA

1. 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 semiótica plastique*. Paris-Amsterdã: Hadés-Benjamins, 1985.

GREIMAS, A. J. (1991) *Semiótica. Diccionario razonado 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.) *Semiótica 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.

2. Bibliografia Consultada

AGUIAR, Flávio. *Novas seletas -João Guimarães Rosa*. Nova Fronteira, 2006.

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

BATICLE, Jeannine. *Velazquez, El pintor hidalgo*. Editora Aguilar. 1990.

CALDAS, Waltercio. *Velazquez*. Editora 34. 1996.

CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 1).

CAWS, Mary Ann. *Pablo Picasso*. Chicago University, 2005.

CHIAMPI, Irlomar. *Barroco e modernidade – coleção Estudos 158*. Editora Perspectiva. 1998.

COVIZZI, L.M. Primeiras estórias: a busca dos avessos pelos direitos enigmáticos: In: __. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges; crise da mimese; mimese da crise*. São Paulo: Ática, 1978, p.63-68 (Ensaio,49).

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

DAIX, Pierre. *La vie de peintre de Pablo Picasso*. Paris: Seuil, 1978.

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

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugal, 1966.

FREUD, Sigmund. *Psicologia de massas e análise do eu*. In: *Obras completas – Tomo III*. Madrid: Biblioteca Nova, 1981.

GREIMAS, A. J. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.

LOPES, Edward. *A identidade e a diferença*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MARTINS, E. J. *Enunciação e diálogo*. Campinas: Unicamp, 1990.

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

NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. A anamorfose na composição de *Las Meninas* de Picasso. Significação. *Revista Brasileira de Semiótica*. CEPPI. São Paulo, 2000.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. A metáfora da intertextualidade. In: BARBOSA, A. M. et al (orgs). *Ensino das artes na universidade*. São Paulo: Edusp/CNPQ, 1993.

RODRIGUEZ-AGUILERA, C. *Picasso de Barcelone*. Paris: Circle D'art, s.d.

RODRIGUEZ, BERTA. *Picasso Pablo R. El heroe del arte del siglo XX*. Dastin, 2006.

PIGNATARI, D. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo. Ateliê editorial, 2004.