

Os espelhos na literatura: a (des)construção intertextual

Ivania Campigotto Aquino*

Gilmar Azevedo**

Resumo

Este artigo reflete sobre a recriação textual como apropriação e/ou (re)construção de formas e temas de outras obras para a composição de outro texto na relação texto-base (primitivo) e texto parodiado ou parafraseado (derivados) e nisso a demarcação das fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Segue-se a linha da literatura comparada onde o texto pode ser produzido a partir do diálogo, do hibridismo, de trocas e de retomadas em que a máscara investe na duplicidade no plano do conteúdo e na percepção e significação no plano da interlocução do discurso. Igualmente, serve-se da Semiótica no sentido de que no signo o antecedente-expressão mostra-se no corpo-objeto ou no corpo-sujeito no ato do destruir para (re) construir, de reler para reescrever ao usar o duplo na linguagem e no sentido nas teses da máscara em Josef; dos espelhos em Eco; do “empoderamento” em Foucault, da desconstrução em Culler, da carnavalização em Kristeva e da recriação intertextual em Sant’Anna, Dixon e Weschfelder. E isso aplicado nos contos de Ovídio (A beleza de Narciso) como texto primitivo para a paródia de Machado de Assis (O espelho) e este em diálogo parafrásico com *O espelho*, de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Recriação intertextual; Literatura comparada; Semiótica.

A recriação intertextual

"Palavra – falada na tribuna é prodigiosa, é criadora, mas é o monólogo; escrita no livro é ainda criadora, é ainda prodigiosa, mas é ainda o monólogo; esculpida no jornal é prodigiosa e criadora, mas não é o monólogo, é discussão."

Machado de Assis

* Possui graduação em Curso de Letras pela Universidade de Passo Fundo, mestrado em Letras - Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, doutorado em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pós-doutorado em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, é professora Titular III da Universidade de Passo Fundo, atuando no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras, e professora efetivo da rede municipal de ensino de Passo Fundo, atuando na Secretaria Municipal de Educação. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, crítica literária, romance, história e leitura. E-mail: ivaniacampigotto@gmail.com

** Professor Assistente da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/K4774557Z4>; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7908-0407>; E-mail: gilmarazevedopf@gmail.com

Muitos autores como Machado de Assis e João Guimarães Rosa seguiram o princípio de que é preciso buscar a especiaria alheia para construir seu texto, “pegando emprestado” alguma coisa dos antigos no seu texto “moderno”. Assim, tem-se um processo intertextual onde há a apropriação de formas e temas de outras obras para a composição da sua, estabelecendo ordem entre o texto recriado com o primitivo (antecessor): é a ordem intertextual. É um diálogo que o autor faz com outros textos que antecedem o seu. É um jogo de vozes em que a paródia, por exemplo, subverte, nega, modifica, assimila, prolonga, inverte ou diminui o texto que lhe foi de base para recriar um outro texto, o seu, em grau de parentesco. O texto recriado revela o texto-base e o transforma em novo, marcado, porém, pela diferença mesmo que haja, também, entre eles o comum, a semelhança.

Entre os vários recursos intertextuais está a *paródia* que inverte o texto, estabelecendo entre ambos, o texto-base e o parodiado, ironia e crítica. Em Machado de Assis, conforme observa Eládio Wescenfelter (2000, p.11), em sua “vertente parodística, opera inversões em três direções: do sagrado ao profano, do clássico ao moderno, do filosófico ao literário”.

Paródia vem do grego para-ode (ode que perverte o sentido de outra ode). A pesquisadora búlgara Julia Kristeva observa que

Todo o texto se constrói como um mosaico de citações; todo o texto é absorção e transformação de textos: ele é uma escritura – réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s) (KRISTEVA *apud* WESCENFELDER, p. 13).

A paródia, segundo Eládio (2000), não é somente uma réplica de outro texto e sim uma continuidade que contesta, inverte, prolonga e transforma o sentido e a estrutura dos textos-base. Tendo como princípio o estudo comparativista da literatura, o texto pode ser produzido a partir do diálogo, de trocas, de retomadas, onde dialoga com outros anteriores ou contemporâneos a ele nascendo daí um texto literário de outro também literário, consolidando no escritor o ato de reescrever, não se importando – assim - com a originalidade, simplesmente.

Em sendo assim, conforme Affonso Romano de Sant’Anna (1991, p. 31),

[...] o texto parodístico faz exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica.

O texto parodiado pode revelar o que o texto-base deixou de dizer. No texto recriado pode haver palavras do outro texto usadas para expressar suas próprias ideias, apropriando-se delas, portanto. A paródia, também, pode ser uma repetição que marca criticamente a diferença em vez da semelhança, fazendo um jogo irônico com inversões

múltiplas. É, segundo Linda Hutcheon, “abertamente híbrida e de voz dupla”. (HUTCHEON *apud* WESCENFELDER, p. 15). Hutcheon diz ainda que a paródia é na sua irônica trans-contextualização e inversão, uma repetição com diferença, marcando, logo, um distanciamento crítico marcado pela ironia entre o texto-base que foi parodiado e a nova obra que o incorpora. Parodiar, nesse sentido, é desler ou ler ao contrário porque há um desvio em relação ao texto-base, onde o texto parodiado apropria-se da forma, da estrutura, da linguagem, do estilo e do gênero.

Ao falar sobre a topologia carnavalesca, Julia Kristeva afirma que:

O significado do discurso canavalesco é o insulto ao significado do discurso oficial e, portanto, ao significado da Lei. Assim como todo o significado é a Lei do discurso que o transporta, podemos também dizer que o discurso carnavalesco é desencadeado por uma Lei que é a transgressão e, portanto, por uma anti-lei. (KRISTEVA, 1984, p. 76).

E aí está a máscara que é a marca da alteridade, a rejeição da identidade e ao usar a máscara, cada um é o seu outro. Na recriação intertextual, principalmente na paródia, a máscara investe na duplicidade. A máscara desvela o objeto e seu vazio. O significado passa a ser precisamente a ausência de significado, que é buscado no outro. O discurso dialógico e fantasmático surge como imagem de um “outro” discurso, o verbal, o literário, fazendo do texto um intertexto. O texto

é a função intertextual porque é a força que constrói um novo texto a partir da relação entre os demais como réplica a outros textos onde o sujeito é função intersubjetiva. A intertextualidade, então, objetiva, segundo Bella Josef (1985, p. 250) “a escrita do homem como texto de muitos sujeitos”.

Assim, segundo a autora de *A máscara e o enigma*

todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Ele se abre para o próprio espaço literário (os outros textos) e/ou para o espaço social. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética torna-se dupla. (JOSEF, 1985, p. 254).

A paródia é um dos traços significativos da arte atual, uma das linguagens da modernidade, que transgride a linguagem convencional, invertendo o significado e os efeitos de seus elementos. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta, pela contradição e relativização manifestada no dialogismo essencial do carnaval, através do discurso descentralizado. É, então, um canto paralelo. É um texto duplo que contém o texto parodiado de que ele é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. Ela nos dá sua definição ao se propor refletir outro texto.

Ao se encontrarem no mesmo espaço significante, os discursos tomam sua significação num jogo de falso e verdadeiro. E nessa transgressão do código preestabelecido - que reflete o código

social - há o desdobramento de signos: ambivalência reafirmada pela máscara. E, na tentativa de congelar o lugar-comum, a paródia põe em confronto uma multiplicidade de visões, apresentando o processo de produção do texto.

Como escrita de ruptura, a paródia procura fazer um corte com os modelos tradicionais, realizando uma inversão e um deslocamento. Ao retomar a linguagem anterior, de maneira invertida, revela a ideologia subjacente, destruindo para construir. O interlocutor do escrito é o próprio escritor, enquanto leitor de outro texto. Sendo seu interlocutor um texto, ele próprio não passa de um texto que se relê ao reescrever-se.

Esse jogo dialógico designa a dupla pertinência do discurso a um “eu” e ao “outro”. Vê na palavra uma sobre outra, endereçada à palavra e sobre ela mesma e nisso há diálogo infinito de vozes, de possibilidades.

A paródia possui caráter dinâmico como processo produtor de sentido para modificar a significação e a função de um texto a outro. Os textos literários estão carregados de conotação que pode ser entendida como a presença do ausente. Ela, como um processo de recriação intertextual, é uma escrita transgressora que revela na obra um segundo plano discordante. Nela, a palavra se apresenta como dupla, com uma fase voltada para o objeto do discurso e a outra para o discurso do “outro”. Exemplo de paródia

é o conto *O espelho*, de Machado de Assis e de estilização é *O espelho*, de João Guimarães Rosa.

A paródia se distingue da estilização na medida em que, enquanto nesta há a concordância entre os dois planos, um apenas reforçando o outro, na paródia há um choque.

O espelho: o duplo com o mesmo ou com o outro

"Se olhe de frente/ de lado/de costas/
de cabeça para baixo/ pinte o
espelho/ de azul dourado vermelho/
faça caretas ria sorria / feche os
olhos abra os olhos/ e se veja sempre
surpresa/ quem é você?"

Roseana Murray

O espelho é um fenômeno limiar que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Nele, o corpo é reconstruído como alguma coisa de externo em termos de simetria inversa. O questionamento, nisso tudo, é o uso que os adultos fazem do espelho ao produzirem signos e se sentirem como indivíduos e que têm familiaridade com as imagens especulares¹. Espelhos são qualquer superfície regular capaz de refletir a radiação luminosa incidente. As superfícies nos espelhos podem ser planas ou curvas.

No espelho plano, a superfície fornece uma imagem virtual correta, invertida, especular. No espelho convexo, a superfície fornece imagens virtuais corretas,

invertidas, mas reduzidas com relação à imagem a ser refletida. No espelho côncavo, a superfície fornece imagens virtuais retas, invertidas, ampliadas quando o objeto está entre o foco e o espectador. Nesse espelho, há também imagens reais, invertidas, ampliadas, reduzidas quando o objeto varia de posição do infinito à coincidência com o ponto focal. Segundo Umberto Eco (1989, p. 14),

[...] a imagem virtual é assim chamada porque o espectador a percebe como se ela estivesse dentro do espelho, quando o espelho, obviamente, não tem um “dentro”.

Porque:

Os espelhos não invertem, mas o ponto é que nem mesmo os espelhos verticais invertem ou emborcam. O espelho reflete à direita exatamente onde está a direita e à esquerda exatamente onde está a esquerda. É o observador que, por identificação, imagina ser o homem dentro do espelho. (ECO, 1989, p. 14).

O cérebro humano se habituou a usar os espelhos tal como refletem fielmente aquilo que têm na frente, como também se habituou a inverter a imagem da retina que, esta sim, é realmente invertida. Portanto, diante do espelho não há inversão e sim congruência. Em sendo assim,

a espécie humana já sabe usar os espelhos, exatamente porque sabe que não há um homem no espelho e que aquele a quem se deve atribuir esquerda e direita é o que olha, e não aquele (virtual) que parece olhar o observador. (ECO, 1989, p.16).

O espelho, nesse sentido, mostra o que somos, diz a verdade e não inverte a imagem. Ele não traduz e sim registra o que se mostra, não interpreta os objetos, é o cérebro que interpreta os dados fornecidos pela retina que observa os objetos refletidos no espelho.

Os espelhos, segundo Eco (1989) são próteses porque são um aparelho que aumenta o raio de ação de um órgão. Eles podem ter a função de aumentar ou de diminuir essa ação e são prótese neutra que permite que se obtenha o estímulo visual onde o olho não poderia alcançar. A magia dos espelhos consiste no fato de que através deles nos permitimos olhar melhor o mundo e nos ver como nos veem os outros. E quando através dos espelhos pudermos ver imagens refletidas como sintomas de presenças em outros lugares, temos aí uma função *semiósica*.

Os espelhos não produzem signos. Por signo podemos entender

[...] qualquer coisa que pode ser vista como signo de qualquer outra coisa, desde que se trate de um antecedente que se torna revelador do consequente. (ECO, 1989, p. 24).

Para o pesquisador italiano, com relação ao signo, no entanto, para sê-lo, o antecedente tem que estar presente e perceptível, enquanto que o consequente deve estar ausente.

A imagem especular, então, não é um signo porque mesmo que o antecedente esteja presente, o referente não está ausente. No espelho, objeto e imagem têm

uma relação de duas presenças quando o conseqüente entra no raio de ação do intérprete. O antecedente pode ser produzido mesmo que o conseqüente não exista e nunca tenha existido. No espelho, no entanto, a imagem é causalmente produzida pelo objeto e não é possível produzi-la na ausência do objeto.

O signo pode ser usado para mentir porque o antecedente não requer o conseqüente como sua causa nem necessária nem eficiente. No espelho, a imagem especular não pode ser usada para mentir. No signo, também, o antecedente-expressão é sempre correlato a um conteúdo mais ou menos geral e não ao referente. A imagem especular, por sua vez, não é relacionável a um conteúdo, ou pode remeter a um conteúdo somente porque mantém uma relação primária com o referente e a relação semiótica, de sua parte, é uma lei que correlaciona um antecedente tipo com um conseqüente tipo, numa relação de implicação entre duas proposições. A imagem especular nunca estabelece uma relação entre tipos, mas só entre ocorrências. Já que a relação semiótica ocorre entre tipos, há a permissão de que ela seja independente do canal material no qual, e através do qual, são produzidas e veiculadas as suas ocorrências correspondentes. A imagem especular, com relação a isso, não é independente do canal no qual é modulada e ao qual é vinculada.

No signo, o conteúdo de uma expressão é interpretável porque toda interpre-

tação não somente define ao intérprete o conteúdo da expressão como cada uma a seu modo permite a ele conhecer alguma coisa a mais sobre a expressão. A imagem especular não é interpretável. No máximo, o objeto ao qual ela remete, no caso, é o campo estimulante do qual se constitui uma duplicata.

Na literatura, e isso aqui nos importa, a imagem virtual refletida no espelho é uma duplicação dos estímulos, duplicando, às vezes, a representação do corpo-objeto ou do corpo-sujeito que se desdobra e se coloca diante de si mesmo. Tem-se aí um roubo de imagem, uma tentativa contínua de considerar-se outro, fazendo-se de uma experiência especular algo singular no limiar entre percepção e significação.

Nessa representação, o ator não é referente ao discurso e sim se configura como o próprio canal, remetendo a suposições de interpretação de outros seres humanos. É a interpretação (imagens virtuais) do próprio observador (e não das imagens especulares, reais). Há aí um comportamento de ambigüidade onde o observador entra no espelho para viver sua imagem virtual como se fosse real. É uma situação-limiar, alucinatória. Eco (1989, p. 24) ressalta que

[...] do espelho não surge registro ou ícone que não seja um outro espelho. O espelho, no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança.

Dos espelhos, portanto, não nascem imagens mais verdadeiras do que as originais.

Narciso e Jacobina, de Ovídio ao Machado: uma paródia

*A Beleza de Narciso*², de Ovídio³, narra a história do príncipe Narciso, filho da ninfa Liríope e do rio (e deus) Céfiso, o mais lindo jovem da Grécia antiga. Ele despertava paixões nas moças da região que, quando se aproximavam dele, eram repelidas com arrogância porque Narciso tinha olhos somente para si. Dizia que ao amar o arco-íris, amava-se porque ambos eram os mais lindos que existiam. Certo dia, uma linda princesa aproximou-se de Narciso e se apaixonou por ele no mesmo instante. Mas o jovem não aceitou casar-se com a princesa que voltou ao seu reino e desposou ali o mais humilde dos jovens. Os pais, preocupados com a insensibilidade do filho, procuraram Tirésias⁴ para dar-lhes conselhos.

Tirésias disse a mãe de Narciso que ele nunca poderia ver sua própria imagem. Um dia o príncipe perdeu-se na floresta e foi encontrado pela ninfa Eco⁵ que o amava. O príncipe - ao se aproximar de Eco - desprezou-a e ordenou a ela que repetisse seu nome e que dissesse várias vezes que ele era lindo. Eco, triste, parou de comer e de cantar até que se transformou numa caverna

fria e solitária. A deusa Nêmesis (deusa da vingança) condenou Narciso a se apaixonar por alguém impossível de ser amado por ele.

Com muita sede, Narciso abaixou-se no lago para beber água e viu no espelho das águas a imagem de um rosto muito lindo. O jovem príncipe mergulhou em busca de seu grande amor e morreu afogado sem perceber que o que vira na água era o reflexo de seu próprio rosto. Naquele local, nasceu uma flor belíssima que ficou conhecida como Narciso.

No conto *O Espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana*, Machado de Assis⁶, trata do tema da existência de duas almas humanas, contrastando aparência e essência, parodiando o texto de Ovídio.

Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, numa noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos. (ASSIS, 1994, p. 65).

Assim Machado de Assis inicia o conto *O espelho* em que cinco homens debatem temas metafísicos. O protagonista, e um dos cinco homens, é o personagem Jacobina que, segundo o narrador onisciente, era provinciano, capitalista, inteligente, instruído, cáustico e astuto, que nunca discutia e era casmurro (alusão ao personagem-protagonista-narrador da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis – 1899- Bento Santiago que era casmurro: triste, quieto, “deprimido”).

O personagem afirma aos outros que há no homem duas almas: “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro”. (ASSIS, 1994, p. 66). Para explicar essa afirmação e depois de citar vários autores e obras como *Shylock* (de Shakespeare), Camões e personalidades históricas como Júlio César (imperador romano) e Oliver Cromwell (estadista inglês) e a Bíblia, Jacobina conta-lhes um fato que o fez ter certeza da existência das duas almas. Disse-lhes que quando tinha vinte e cinco anos era pobre, mas que a sorte lhe sorrisse porque fora nomeado alferes da Guarda Nacional⁷. A mãe – orgulhosa - só o chamava de alferes e todos na vila ficaram felizes por ele ter vencido os outros para o cargo de alferes. O seu fardamento fora dado por amigos. A sua tia Marcolina, feliz, mandou-lhe o recado que queria vê-lo e que fosse ao seu sítio levando a farda. Em lá chegando, Jacobina era reverenciado como o *senhor alferes*. A tia colocou em seu quarto um grande espelho comprado na Corte de d.João VI.

Passadas três semanas, o Jacobina dera lugar ao alferes. Um dia, tia Marcolina recebeu a notícia de que uma de suas filhas estava doente e foi visitá-la. Como todos saíram do sítio, incluindo os escravos, Jacobina viu-se só. Os sonhos referentes à imagem de alferes tomavam-lhe a imaginação e assim passavam-se os dias, desejando no futuro ser um major.

Um dia, querendo voltar a ser Jacobina e alferes (dois), olhou para o espelho. Sem a farda via-se no espelho como uma figura vaga, esfumada, difusa, “sombra da sombra”. Mas quando se vestiu com a farda de alferes, o espelho reproduziu a figura integral; “nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior” (ASSIS, 1994, p. 73). Conta o personagem que dali em diante foi outro: não era mais um autômato, era um ente animado que gesticulava e sorria.

No conto *O Espelho*, há a “aventura da consciência” onde Machado define o indivíduo como um binômio, formando-o como resultante de uma identidade interna e de outra externa. Assim, desenvolve-se a ideia da consciência baseada em modos distintos e essencialmente opostos de conhecer a realidade.

O personagem Jacobina, ao anunciar a presença de duas almas - uma de fora para dentro e outra de dentro para fora - faz explícita a direcionalidade e a linearidade de dois modos de consciência:

[...] a alma que percebe o exterior, de sua interioridade, sugere a epistemologia do racionalismo, enquanto a alma dirigida do exterior para dentro sugere o empirismo. (DIXON, 1992, p. 19).

No conto, além do caráter disjuntivo (separação das almas), o autor trabalha com a possibilidade de, conceitualmente, fundi-las através da fala do protagonista:

Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira (ASSIS, 1994, p. 66).

Mostrando que a consciência depende da coexistência das almas interior e exterior, caracterizando a dependência do objeto em relação ao seu sujeito. Essa relação não consiste somente no pensamento, envolve o sujeito também no mundo externo, tornando-o objetivo ao mesmo tempo que é subjetivo.

No conto *O Espelho*, de Machado de Assis, há uma aproximação do personagem Jacobina com o Narciso, d'*A Beleza de Narciso*, de Ovídio, em um jogo parodístico.

Na paródia machadiana há um movimentado e amplo jogo duplo de aparência/essência, velho/novo e presença/ausência. Nos personagens de Machado de Assis há o espelho das diferentes faces do ser humano.

Jacobina, quando se vê no espelho e na solidão em que se encontra, divide-se na sua identidade humana em um mundo de espelhos, de máscaras, de duplos. A divisão refletida no espelho revelou de início o que ele não queria ver porque se apropriara de uma máscara que o impossibilitava de perceber seu verdadeiro rosto (sua alma de dentro para fora - o próprio Jacobina), negando sua imagem nítida.

A farda de alferes dá ao personagem a possibilidade de se perceber a segunda máscara que o possibilita de ver o que ele realmente gostaria de ver: o alferes, seu “eu” ideal, seu “alter-ego”, estabelecendo o princípio de que o enigma está mais nos olhos da personagem, no sentido de que ele deseja vê-lo assim e menos na reflexão do próprio espelho, como instrumento de reflexão da sua imagem.

A alma⁸ exterior (a de fora para dentro) é muito importante para Jacobina porque é o complemento dele com a farda, da farda com a sua imagem desejada, sendo a alma exterior, por isso, um objeto que se espelha aos outros e, assim, para si mesmo. Jacobina, fardado como alferes, confere ao seu ideal na busca de seu outro, mesmo que esse outro seja uma ilusão conferida pela máscara. E é nesse jogo do duplo que há o desejo de salvar-se da solidão.

No início do conto, Jacobina e seus colegas estão discutido assuntos metafísicos. Estes falam com entusiasmo, mas aquele só escuta. Depois, quando se passa a narração intercalada na situação do espelho da casa da Tia Marcolina, Jacobina está falando enquanto os outros o ouvem em silêncio. Há, então, duas cenas que se encaixam na narração: são espelhadas uma na outra no sentido de que antes Jacobina só ouve, depois fala enquanto os outros apenas o ouvem.

Jacobina não se conhece, ou melhor, só se reconhece quando está fardado e, após

se reconhecer, conclui que não é mais um autômato e sim um ente animado.

A perdição de Narciso reside no desejo de possuir sua imagem, a imagem mentirosa, a alma interior; Jacobina está em conflito entre suas duas almas: a interior que é reprimida e negada e a outra, desejada.

Narciso é a vontade de preencher-se com a mesmice do idêntico, não existe a outridade. Ele é o seu eu ideal, ego-cêntrico; Jacobina é o contrário: é o altercêntrico e divide sua alma em ego e alter-ego e busca seu centro no outro que está consigo virtualmente, o alferes, iludindo-se com a máscara.

Tal qual Narciso, Jacobina procura sua alma exterior, sua imagem e é, no jogo parodístico, a vaidade que se espelha em Narciso.

O conto “O Espelho” de Guimarães Rosa como estilização de “O Espelho” de Machado de Assis

No conto *O Espelho*, do livro *Primeiras Estórias* - de João Guimarães Rosa⁹- há um personagem-narrador que conta a um sujeito que o segue, segundo as características do solilóquio¹⁰, uma experiência que o induziu alternadamente a séries de raciocínios e intuições, reportando-se ao transcendente. Diz o personagem que

[...] 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 (ROSA, 1981, p. 61).

Diz ainda que existem os bons e os maus, os favoráveis e os contrários, os honestos e os desonestos e pergunta como é que somos no visível? Ainda que nem as fotografias são o que parecem e que existem as máscaras que escondem no rosto os fenômenos sutis do homem porque os próprios olhos dos seres humanos padecem de defeitos. As criancinhas veem tudo invertido, daí suas dificuldades com o tato. Os olhos são a porta do engano e nós devemos desconfiar deles.

Cita os diversos tipos de espelhos: planos, convexos, parabólicos, os globosos que deformam a imagem dos seres e os transformam em monstrenhos. São para se ter medo, os espelhos; refere-se a Tirésias que já havia predito ao Narciso “que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não visse”. (ROSA, 1981, p. 62). Ressalta ainda que temia os espelhos desde pequeno e que ouvira dos mais velhos que nunca se deve olhar no espelho nas “horas mortas da noite” estando-se sozinho porque no lugar da própria imagem aparece outra medonha visão. Os primitivos pensavam que o reflexo no espelho fosse a alma e que se costumava tapar os espelhos ou voltá-los contra a parede quando morria alguém.

Depois de vários devaneios sobre o espelho, o narrador conta que estava num lavatório de um edifício público quando era moço e avistou dois espelhos: um na porta lateral e outro na parede fazendo um jogo. De repente, viu uma imagem horrenda refletida nos espelhos e que ela lhe causou ódio e náusea. No entanto, essa imagem era a dele mesmo. Desde aquele instante, começou a se procurar nos espelhos, dentro dele e por trás dele, em busca de “um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão” (ROSA, 1981, p. 64). Ao buscar-se, mirava-se no espelho em diversos momentos: de ira, de medo, de orgulho. Em momento de ódio, por exemplo, dizia ele, vê-se que só se odeia a si mesmo. E no espelho os olhos traziam novas percepções e buscava, nas diversas máscaras, a sua verdadeira forma.

Então, o narrador começou a buscar-se em diversas formas: a primeira foi a de animal e aí se percebeu uma onça e, a partir disso, começou a negar em sua face os traços que lembravam esse animal e se concentrava nisso em um “olhar não-vendo” e aos poucos os traços do animal foram se apagando; depois apareceram os traços hereditários dos pais e avós e outras formas foram aparecendo e desaparecendo como, por exemplo, de couve-flor, de bucho de boi, de mosaicos. Dores de cabeça o afastaram da experiência por meses. Quando voltou a se olhar

no espelho, olhou e não se viu, não tinha mais rosto e quando se encarava no espelho não enxergava nada, nem os olhos que o espelhavam. Indagou-se, então: “Não haveria em mim uma existência central, pessoal, autômata? Seria eu um des-almado?”. (ROSA, 1981, p. 67). Não teria ele mais a esperança e a memória? A conclusão dele é que se tudo isso fosse verdade não seria mais do que reles obsessão autossugestiva e o despropósito de pretender que psiquismo ou alma se retratassem em espelho.

Tempos depois, ao insistir em olhar-se no espelho, o narrador-personagem diz que se viu no espelho a partir de uma luzinha e, depois, a imagem toda do seu rosto. No entanto, não era o rosto de um homem adulto e sim o de um menino. Pensa ser a alma que apareceu em forma de um rostinho de criança e pergunta se realmente existiu.

No final, pede ao seu ouvinte um comentário porque é companheiro no amor e na ciência.

Esse conto de Guimarães Rosa pode ser considerado uma estilização do conto de Machado de Assis porque não há discordância entre ambos. Pelo contrário, os dois procuram refletir a partir do espelho sobre a alma interior e a exterior, através da percepção de uma vida dupla: espelho e espelhado; ou uma alma de fora para dentro e outra de dentro para fora. Na paródia há a fala do outro que se opõe à fala original; na estilização a

fala do outro não se opõe à do original (parodiado ou estilizado) e sim concorda com aquela acrescentando elementos que explicitem mais reflexões sobre o tema proposto seguindo na mesma direção, não o invertendo como na paródia.

No conto de Machado, Jacobina, como a voz que reflete sobre sua história, encontra-se com outros homens para refletir sobre o transcendente. No conto de Guimarães Rosa, o personagem-narrador pede que o ouvinte o siga que lhe irá contar um fato que reporta ao transcendente a partir dos espelhos e de fenômenos sutis que se tratam a partir deles.

Em Machado, o narrador conta aos ouvintes um caso de sua vida onde se pode vislumbrar não uma só alma, mas duas. Ao refletir sobre a alma exterior, Jacobina diz que ela pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Em Guimarães Rosa, a alma aparece no espelho como uma esplêndida metáfora, como a sombra do corpo dentro de uma polarização luz-treva.

Jacobina esclarece que as duas almas completam o homem como uma laranja: quem perde uma das metades perde metade da existência. Em Guimarães Rosa, fica manifesta a ideia de que o narrador temia os espelhos, mas procurava neles a verdadeira imagem de si mesmo e, ao se achar neles, procurava a si próprio à tona deles, tentando encontrar a sua metade ou o seu inteiro.

Em Machado, o espelho é colocado no quarto em que Jacobina iria dormir na casa de Tia Marcolina e ali se dá o fenômeno quando o alferes eliminou o homem. Em Guimarães Rosa, a cena principal em relação aos espelhos dá-se em um lavatório de um edifício público onde - ao se olhar no espelho - o narrador-personagem viu-se a si: no jogo dos espelhos laterais, uma figura repulsiva, hedionda que lhe causou náuseas, ódio e susto. Depois percebeu que essa figura era ele mesmo causando-lhe uma revelação: dentro do “eu” existem muitos outros “eus” ampliando o ilusório mediante sucessivas novas capas de ilusão.

Em *O espelho* de Machado, o relógio (junto com o espelho), além de marcar o tempo, marca o medo da solidão e da falta da outra metade: quando se via no espelho sem a farda, não se via; quando se via fardado, a imagem era nítida: tornou-se um ser autômato. Fardava-se orgulhosamente de alferes e lia, refletia e, assim, passou os dias de solidão sem os sentir. *NO espelho* de Guimarães Rosa, o tempo é o mágico de todas as traições porque a vida passa aos próprios olhos de cada um que se viciam de origem nos defeitos que se afizeram: quando criancinha se vê o objeto invertido e se tem dificuldade no tato; com o passar do tempo, há a retificação, mas os olhos continuam sendo a porta do engano. O narrador-personagem de Guimarães

Rosa cita Tirésias que diz ao belo Narciso que esse viveria apenas enquanto a si não visse. Os olhos são espelhos, deve-se duvidar deles e temê-los.

Em *O espelho* de Machado, Jacobina concluiu que na frente do espelho se achou dois e que um, o homem, substituíra e era substituído pelo outro, o alferes. NO *espelho* de Guimarães Rosa, o narrador conclui que o objeto visto no espelho era um rosto de menino e que isso poderia explicar que a vida consiste em experiências extremas e sérias que, talvez, indagam para si se realmente existiu e se existiu na vida está destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão, num vale de bobagens, mas com muitas incertezas e pede que o ouvinte dê sua opinião e que faça os reparos nos transviados acertos ou esbarros titubeados, já que ele, o narrador-personagem, e o ouvinte eram agora amigos no amor e na ciência.

O espelho na literatura: a (des)construção intertextual

"Os signos da linguagem
não têm como valor mais do
que a tênue ficção daquilo que
representam."

Michel Foucault

Seguindo do pressuposto de que a desconstrução de um texto acontece quando

há a possibilidade de mostrar, através de outro viés, o que foi dito e indicar o que deveria ainda ser dito, buscando o vazio do texto (o seu invisível, as suas presenças ausentes) relativizando processos de sentido, estranhamentos, então a construção da paródia é um processo desconstrutivo. Para Jonathan Culler (1997, p. 100),

[...] desconstruir um discurso é mostrar como ele mina a filosofia que afirma, ou as oposições hierárquicas em que se baseia, identificando no texto as operações retóricas que produzem o fundamento de discussão suposto, o conceito chave ou premissa.

Desconstruir a oposição é reverter a hierarquia em determinado momento, e isso se processa, segundo Jacques Derrida (*apud* CULLER, 1997, p. 99-100),

[...] através de um duplo gesto, uma dupla ciência, uma dupla escrita, pôr em prática uma reversão da oposição clássica e uma substituição geral do sistema.

Em sendo assim, a paródia, por ser um jogo de vozes, subverte, nega, modifica, assimila, prolonga, inverte ou diminui o texto que lhe foi de base para recriar um outro texto, em um grau de parentesco. O texto recriado revela o texto-base e o transforma em novo, marcado, porém, pela diferença mesmo que haja, também, entre eles o comum, a semelhança. O texto dialoga com outro ou outros textos, consolidando no escritor o ato de reescrever e recriar uma re-apresentação daquilo que havia

sido recalcado, consolidando uma nova e diferente maneira de ler o convencional, fazendo jogo irônico de inversões múltiplas, marcando na paródia a diferença em vez da semelhança e na estilização a semelhança em vez da diferença.

O texto parodiado pode revelar o que o texto-base deixou de dizer. Então, parodiar é desler ou ler ao contrário, identificando a máscara que marca a alteridade e, ao usá-la, cada um é o seu outro. Nesse sentido e no sentido da escrita, o texto recriado é uma produção de muitos sujeitos. Há em tudo isso o corte com o modelo tradicional quando se destrói para se construir e a palavra se apresenta como dupla com uma fase voltada para o objeto do discurso e a outra para o discurso do outro. Esse jogo dialógico designa a dupla pertinência do discurso a um “eu” e ao “outro”. Vê, pois, na palavra uma palavra sobre outra palavra, endereçada à palavra sobre a palavra, endereçada à palavra, um diálogo infinito de vozes, de possibilidades.

O conto *O espelho*, de Machado de Assis, ao parodiar *A beleza de Narciso*, de Ovídio, mostra, através de seu protagonista Jacobina, a divisão da identidade humana do personagem em um mundo de espelhos, de máscaras, de duplos. Usa, nessa construção, como referencial filosófico, a consciência que depende da coexistência das almas interior e exterior na caracterização do objeto em relação ao seu sujeito, reforçando o pressuposto

desenvolvido por Umberto Eco de que o espelho não tem um dentro e que é o observador que imagina ser o homem dentro do espelho, estabelecendo uma ordem direta entre o homem real que olha e não aquele virtual que parece olhar o observador.

O orador sacro barroco padre Antônio Vieira, em um de seus sermões conceptistas, *O Sermão da Sexagésima*, diz que:

Para um homem se ver a si mesmo são necessárias três coisas: os olhos, espelhos e luz. Se tem espelho e é cego, não se pode ver por falta de olhos: se tem espelho e olhos, e é de noite, não se pode ver por falta de luz. Logo há mister luz, há mister espelho, e há mister olhos. Que coisa é a conversão de uma alma senão entrar dentro de si, e ver-se a si mesmo? Para esta vista são necessários olhos, é necessário luz, e é necessário espelho. O pregador concorre com o espelho, que é a doutrina; Deus concorre com a luz, que é a graça; o homem concorre com os olhos, que é o conhecimento. (VIEIRA, sd, p.28).

Machado de Assis, ao reportar-se intertextualmente ao orador barroco, diz:

Mas a noite era sombra, era solidão ainda mais estreita, ou mais larga [...] Era um diálogo do abismo, um conchicho do nada. [...] Deu-me na veneta olhar para o espelho [...]. Olhei e recuei [...] não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. (ASSIS, 1994p. 170).

Guimarães Rosa, ao estilizar no seu conto Machado de Assis, diz:

O espelho mostrou-me. [...]. Por certo tempo nada enxerguei. Só então, só depois: o ténue 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-me acolá, refletida, surpresa? [...] Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto [...] o ainda nem-rosto-quase delineado, apenas-mal emergido, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal. E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. (ROSA, 1981, p. 67,68).

No sentido filosófico, portanto, os espelhos são vistos como representação de interação entre o racional e o místico enquanto se reflete sobre a alma tão presente nos contos de Machado de Assis e João Guimarães Rosa que versam sobre eles.

Consideração final

O espelho, portanto, demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. A sua magia consiste em nos permitir olhar melhor o mundo e ver a nós mesmos, também ver como nos veem os outros. No entanto, há um roubo de imagem, uma tentação de se considerar um outro, fazendo uma experiência na proximidade entre percepção e significação. Isso acontece na literatura, em textos de autores como Machado de Assis e Guimarães Rosa, usando o espelho na (des)construção intertextual numa perspectiva de destruir para construir, de reler para reescrever, de inverter para aumentar o foco da reflexão (paródia) ou

de concordar para buscar novas imagens, acrescentando novas interpretações sobre o objeto-tema: o espelho e a alma humana.

Mirrors in Literature: an intertextual (de)construction

Abstract

This article reflects on the textual re-creation as appropriation and/or (re) construction of forms and themes of other works for the composition of another text in the relation text-base (primitive) and text parody or paraphrased (derivatives) and in this the demarcation of the Between the imaginary and the symbolic. It follows the line of comparative literature where the text can be produced from dialogue, hybridism, exchanges and retakes in which the mask invests in duplicity in the content plane and in the perception and signification in the plane of discourse interlocution. Similarly, semiotics is used in the sense that in the sign the antecedent-expression is shown in the object-body or the subject-body in the act of destroying to (re)construct, of rereading to rewrite when using the double in language and In the sense in the theses of the mask in Josef; of mirrors in Eco; Foucault's "empowerment", the deconstruction in Culler, the carnival in Kristeva, and the intertextual re-creation in Sant'Anna, Dixon, and Weschelfelder. And this is applied in the tales of Ovid (The Beauty of Narcissus) as the primitive text for the parody of Machado de Assis (The Mirror) and this in a paraphrastic dialogue with Guimarães Rosa's The Mirror.

Keywords: Intertextual recreation; Comparative literature; Semiotics.

Notas

- ¹ *Imagens especulares* são aquelas em que a imagem é do mesmo tamanho à imagem refletida no espelho.
- ² *A Beleza de Narciso*, Coleção Contos da Mitologia, São Paulo: Editora FTD, 1999.
- ³ *Públio Ovídio Nazão* nasceu em Sulmão, cidade de do Abruzzo Citerior (Roma) em 43 a.C e faleceu em Tomé no Antigo Porto Euxino, às margens do Mar Morto em 18 a.C. Escreveu *Os Fastos*, *Os Amores* e *A Arte de Amar*.
- ⁴ *Tirésias* quando jovem transformou-se em mulher. Quando adulto voltou a ser homem. Zeus dizia que a mulher era mais digna de prazer que o homem discordando da deusa Hera. Perguntaram a Tirésias que já tinha sido as duas coisas (homem e mulher). Ele respondeu que era a mulher e recebeu a ira de Hera que o deixou cego. A partir disso, passou a ser o adivinho da Grécia.
- ⁵ *Eco* vivia na floresta. Eco contava histórias a Hera enquanto Zeus a traía. Hera, quando descobriu, condenou Eco a repetir sons sem falar o que pensava ou sentia.
- ⁶ *Joaquim Maria Machado de Assis* nasceu no Rio de Janeiro em 1839. Filho de um mulato, pintor de paredes e de uma lavadeira portuguesa. Frequentou apenas a escola primária. Foi tipógrafo redator e colaborador de jornais e revistas. Por esforço próprio aprendeu vários idiomas e foi intensificando a sua capacidade intelectual, iniciada pela crônica e pelo teatro até atingir o ponto culminante: os romances da segunda fase (fase realista) da sua prosa que o consagraram como um dos maiores escritores brasileiros. Em 1898, com outros escritores, funda a Academia Brasileira de Letras da qual foi seu primeiro presidente. Casa-se com Carolina Xavier de Novaes, grande amor de sua vida. Estiveram casados trinta e cinco anos. Deixou para a imortalidade várias obras em vários gêneros: (Poesias) *Crisálidas*, *Falenas*, *Americanas...* (Contos) *Contos Fluminenses*, *Histórias da meia-noite*, *Várias Histórias* (Teatro) *O Protocolo*, *Quase Ministro...* (Romances) *Fase Romântica* : *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaíá Garcia* (188). *Fase Realista*: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). O autor faleceu no Rio de Janeiro em 1908.
- ⁷ Alferes da Guarda Nacional seria em nosso tempo o equivalente à patente de 2º tenente de uma polícia militar.
- ⁸ Sobre a *alma*, é interessante a digressão feita por Eládio Weschenfelder em seu livro *A paródia nos contos de Machado de Assis* quando cita a criação do homem através do Gênesis e diz que Deus criou a forma humana e depois influenciou-lhe o ânimo, a alma. Depois cita a *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino quando esse une alma e corpo dizendo que “[...] A alma humana, por causa da sua perfeição, não é forma imersa na matéria corpórea, ou por esta totalmente compreendida; por onde, nada impede que, alguma virtude sua não seja ati di ciroim embora sua essência, seja forma deste. [...] Ora, a alma humana é substância imaterial.”
- ⁹ *JOÃO GUIMARÃES ROSA* nasceu em 27 de julho de 1908 em Cordisburgo, Minas Gerais. Primeiro filho de um pequeno comerciante, Florduardo Pinto Rosa e de D. Francisca Guimarães Rosa, ingressa na Faculdade de Medicina de Minas Gerais: torna-se um médico respeitado no interior, Itaguara. Muda-se para Belo Horizonte para servir como voluntário nas Forças Públicas, por ocasião da Revolução Constitucionalista de 1932. Em 1938 é nomeado cônsul-adjunto em Hamburgo. Em 42, o Brasil rompe com a Alemanha e o autor volta ao Brasil; em 1946 é nomeado chefe-de-gabinete do Ministro João Neves da Fontoura e vai a Paris; em 1948 está em Bogotá. De 48 a 50 encontra-se novamente em Paris. Em 51, retorna ao Brasil; em 53, torna-se Chefe da Divisão de Orçamento sendo, em 1958, promovido a Ministro de Primeira-Classe; em 62 assume a Chefia do Serviço de Demarcação de Fronteiras: era um homem público. Em 1937, com saudade da terra, escreve *SAGARANA* onde, com estilo vigoroso, apresenta a paisagem mineira em toda a sua beleza selvagem, a vida das fazendas, dos vaqueiros e dos criadores de gado. A obra só será publicada em 1946, esgotando duas edições em um ano. Em 56, publica *CORPO DE BAILE*, em dois volumes, compõe sete longos trabalhos sobre o sertão mineiro. No mesmo ano, surge *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*, narrativa épica que foca, numa nova dimensão, o ambiente e a gente do sertão mineiro, o mundo de Guimarães Rosa. Em 1962 publica *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*, 21 contos, caracterizados por sua grande delicadeza e uma atordoante poesia: é o interior de sua gente. Em 1963, Guimarães Rosa, depois de tentar

em 1957, é eleito para a Academia Brasileira de Letras. E, em 67 publica *TUTAMÉIA*, no mesmo ano assume a Academia sendo saudado por Afonso Arinos. Três dias depois, 19 de novembro, falece Guimarães Rosa. O seu corpo foi enterrado no mausoléu da Academia, no Rio de Janeiro.

- ¹⁰ *Solilóquio*, segundo Maussaud Moisés no seu Dicionário de termos literários, p.146-147(São Paulo: Cultrix, 1982), “ consiste na oralização do que se passa na consciência do protagonista.[...] O solilóquio pressupõe que o figurante, sozinho em face do leitor articule seus pensamentos alto e bom som. Sempre em primeira pessoa, o solilóquio difere do monólogo interior na medida em que a personagem estrutura suas emoções e idéias de forma lógica e coerente.

MURRAY, Roseana. Receitas de olhar. São Paulo: FTD, 1997.

OVÍDIO. *A Beleza de Narciso*, Coleção Contos da Mitologia, São Paulo: Editora FTD, 1999.

ROSA, Guimarães. Primeiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, paráfrase e Cia. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

VIEIRA, Pe. Antônio. Sermões. São Paulo: Cultrix, sd.

WESCHEFELDER, Eládio Vilmar. A paródia nos contos de Machado de Assis. Passo Fundo: UPF Editora, 2000.

Referências

ASSIS, Machado de. A sereníssima república e outros contos. São Paulo: FTD, 1994.

CULLER, Jonathan. Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1997.

DIXON, Paul. Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JOSEF, Bella . Amáscara e o enigma. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

KRISTEVA, Julia. O texto do romance – estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LOPES, Lucia Leite Ribeiro Prado. Machado de A a X – um dicionário de citações. São Paulo: Ed.34, 2001.