

FAMIGERADA IMAGEM: UMA ABORDAGEM DO CONTO *O ESPELHO* DE GUIMARÃES ROSA

Rafael Andrade Moreira ¹

RESUMO

O presente artigo discute a posição do narrador diante da impossibilidade de apreensão total dos objetos do/no mundo. Para refletir sobre a problemática desafiadora que é a posição daquele que narra, buscaremos apoio teórico em Adorno (2013). Por meio desse teórico, nosso objetivo é refletir sobre uma possível experiência do narrar diante da pluralidade que é encoberta pelo (falso) aparente. Para compor o *corpus* de análise para este trabalho, selecionamos o conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, presente no livro “Primeiras Estórias”, publicado em 1962. Trata-se de um livro em que o autor mineiro trabalha com pequenas “estórias”, permeadas por diversos tons: jocoso, erudito, lírico, sarcástico, místico e, principalmente, popular.

Palavras-chave: posição; narrador; espelho; estórias.

Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo.
(Merleau-Ponty)

Introdução

Ao se travar uma “batalha”² com os fatos narrados em um texto literário, o esforço que precisamos fazer para entendermos os desfiles de imagens que o narrador nos

¹ Mestre e Doutorando em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. Integrante do Grupo de Estudos Foucaultianos (GEF-UEM/CNPq), liderado pelo Prof. Dr. Pedro Luis Navarro Barbosa, e do Grupo de Pesquisa em Leitura, Análise do Discurso e Imagens (Gpleiadi-UEM/CNPq), liderado pela Prof^a Dr^a Roselene de Fátima Coito. r.andrademoreira@gmail.com.

proporciona é muito intenso. O desafio para nós, leitores, é tomar contato com as palavras e arriscarmos a procurar, vasculhar, garimpar os possíveis sentidos que afloram de sua inocente estabilidade.

O educador Rubem Alves escreveu um texto curioso sobre isso. Chama-se “O caminho apócrifo”, incluído na reunião de vários textos compilados num livro chamado *Lições do velho professor* (2013). Citando Adélia Prado, o educador brinca com a ideia de que um caminho apócrifo é buscar entender a palavra pelo seu reverso. Explica também que a ciência progrediu graças a todos aqueles que conseguiram enxergar ao contrário. Ou seja, quando lemos algo precisamos tomar contato com as palavras e tentar perceber suas múltiplas possibilidades de sentidos. Alves nos concebe um exemplo instigante:

A ciência progrediu graças àqueles que viam ao contrário. E a sociologia? Peter Berger, um dos poucos sociólogos que leio com prazer, diz que o sociólogo é uma pessoa que, diante da porta de uma casa de família respeitável, põe o olho no buraco da fechadura, certo de que lá dentro está acontecendo uma orgia (ALVES, 2013, p. 29).

O educador mineiro ainda continua sua explicação chamando nossa atenção para esse tipo de dualidade entre a aparência e seu contrário. Para nos colocar uma “pulga atrás da orelha” em relação a certa dificuldade que temos ao olharmos e definirmos o real, ele apresenta uma reflexão do filósofo polonês chamado Leszek Kolakowski. Segundo Alves (2013), o filósofo escreveu um artigo intitulado “O sacerdote e o bufão”, em que os sacerdotes e os bufões são tipos que se encontram em todas as sociedades. Porém, os sacerdotes são aqueles que acreditam e sacralizam as aparências. Já os bufões, ao contrário, são aqueles que provocam o riso. Ou seja, “levantam as saias das aparências e caem na risada” (ALVES, 2013, p. 30).

Essas reflexões de Rubem Alves nos ajudam a pensar nas dificuldades que temos ao tentarmos apreender o real. Como navegar com segurança diante de mares tão revoltosos? Como lidar com essas multiplicidades de sentidos diante das nossas apreensões dos objetos no mundo? Como narrar?! Diante de tais questões vale a pena trazer a seguinte citação do Prof. Davi Arrigucci Jr:

² Entendemos aqui “batalha” como uma relação/negociação de sentidos. Para justificar essa visão buscamos auxílio numa reflexão interessante que Foucault faz no texto “Verdade e poder”, presente no livro *Microfísica do Poder*. Trata-se da seguinte ideia: “Creio que aquilo que se deve ter como referência não é o grande modelo da língua e dos signos, mas sim da guerra e da batalha. A historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não lingüística. Relação de poder, não relação de sentido”. (FOUCAULT, 2012, p. 41)

Essa questão constitui, vamos dizer, o problema técnico essencial da narrativa, da narrativa literária, quer dizer, o problema do narrador e dos modos de narração. A posição do narrador é o centro da técnica ficcional: quem é o narrador? De que ângulo ele fala? De que canais se serve para narrar? A que distância coloca o ouvinte ou o leitor da narrativa? Estas perguntas constituem as questões que desafiam qualquer narrador, seja um narrador da tradição oral, da velha arte de contar histórias que se perde na noite dos tempos. Seja um romancista de vanguarda. Para este, o simples ato de narrar pode ter se tornado uma questão problemática ou até mesmo impossível em nosso tempo”. (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 11)

A psicanalista e filósofa Viviane Mosé traz uma reflexão que dialoga com essas questões. Na sua tese de doutoramento, publicada com o título de *Nietzsche e a grande política da linguagem* (2014), estudou as reflexões do filósofo alemão sobre o papel da linguagem diante dos fatos que se apresentam. Segundo as reflexões da psicanalista, Nietzsche observou que foi somente porque o homem acreditou nas palavras como em verdades eternas que a crença no conhecimento se tornou possível. “É no nascimento dos signos, na possibilidade de representar, de simplificar a pluralidade, que o homem encontra seu primeiro refúgio, sua morada, seu ‘outro mundo’” (MOSÉ, 2014, p. 46). Segundo a pesquisadora, foi a partir disso que Nietzsche identificou que tal crença nasceu do esquecimento, da dissimulação e da ilusão de que os objetos do/no mundo pudessem ser apreendidos e estabilizados por conceitos.

É a partir daí que começa a inversão: não mais o mundo do devir e da pluralidade, mas o outro mundo estável dos signos de comunicação, o mundo da linguagem. É a partir destes signos que o além mundo platônico-cristão vai ser construído, mas o próprio universo dos signos é o universo dos signos é o “lugar firme”, que fornece ao homem o impulso para a criação das ficções de desvalorização da vida. [sic] (MOSÉ, 2014, p. 47)

Essa desvalorização da vida em sua pluralidade de sentido seria provocada pelo ato de nomear e conceituar. De acordo com Mosé (2014), Nietzsche argumenta que conceituar é simplificar, reduzir, impor certa identidade ao móvel. Trata-se de “forjar uma unidade que a pluralidade das coisas não apresenta” (MOSÉ, 2014, p. 72). Ou seja, perseguindo essa reflexão, podemos entender que a linguagem funcionaria como um mecanismo que proporcionaria uma ilusão de estabilidade diante da pluralidade. “O processo de produção da palavra é um processo de afastamento, de distanciamento e negação da vida” (MOSÉ, 76).

Dessa reflexão proposta por Mosé (2014), ancorada nos ombros de Nietzsche, salta aos nossos olhos um “incomodo”: De que a ideia de verdade residiria na perigosa crença da correspondência entre os sinais e as coisas. Para a psicanalista, tal crença serviria como alicerce para a sustentação da ideia de verdade. “O que Nietzsche pretende, neste primeiro momento, tendo antes de tudo como alvo a verdade, é mostrar o caráter perspectivo e arbitrário de toda representação. Para isso é preciso explicitar a impossibilidade de o signo representar o objeto” (MOSÉ, 2014, p. 84). Talvez surja daí o incomodo que Rubem Alves sentia quando afirmou, mais acima, que deveríamos observar melhor certo tipo de dualidade existente entre a *aparência* do objeto e seu *contrário*.

Dessa forma, acreditamos que a literatura seja uma das áreas do trabalho artístico para a observação dessa dualidade enquanto negociação de sentidos. Os autores, cientes dessa impossibilidade de apreensão total dos objetos do/no mundo, trabalham nos limites dessa fronteira entre o “visível” e o “invisível”³. Assim, num texto literário, especificamente os narrativos, como se porta o narrador diante de tais problemas? Buscando e retomando Adorno (2003), vale pensar qual é a “posição do narrador” diante de tais instabilidades. De que forma ele tentar apreender essas multiplicidades que insistem em escapar pela tangente, escorrer pelos dedos da mão, “não somente porque o signo é uma simplificação, uma interpretação, um conceito, mas porque não há coisas a representar. Toda imagem, toda forma, é produto da atividade interpretativa própria do que vive” (MOSÉ, 2014, p. 84). Corroborando essa ideia, Arrigucci Jr (1998), tomando como exemplo as obras de Jorge Luis Borges, explica que a literatura do autor argentino joga com as perplexidades diante da multiplicidade que se arma todo o tempo atrás daquilo que se pode chamar de realidade.

Para refletir sobre a problemática desafiadora que é a posição daquele que narra diante dos fatos/objetos do mundo, buscaremos apoio teórico em Adorno (2013) e seu possível diálogo com alguns outros pensadores. Por meio desse teórico, refletiremos sobre uma possível experiência do narrar diante da pluralidade que é encoberta pelo (falso) aparente.

Para compor o *corpus* de análise para este trabalho, selecionamos o conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, presente no livro *Primeiras Estórias*, publicado em 1962. Trata-se de um livro em que o autor mineiro trabalha com pequenas “estórias”, permeadas por diversos tons: jocoso, erudito, lírico, sarcástico, místico e, principalmente, popular. Neste

³ Dessa dicotomia cotidiana entre o que é “visível” e o que é “invisível”, lembramos-nos agora dos seguintes versos do poema “Evocação de Recife” de Manuel Bandeira: “A vida com uma porção de coisas que eu não entendia bem / Terras que não sabia onde ficavam” Poema reunido no livro *Libertinagem*.

conto, observamos a luta do narrador para provar a falta de “sentido” do mundo. Se observando diariamente diante de um espelho, acaba suspeitando, com o passar do tempo, de que a aparência humana é uma grande ilusão. O próprio narrador nos faz o convite: “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, 2001, p. 119).

Theodor Adorno e a *posição do narrador*.

O filósofo Theodor Adorno publica o texto *Posição do narrador no romance contemporâneo*⁴ em 1954. No artigo desenvolve uma reflexão apurada sobre as dificuldades de narrar após os conflitos decorrentes da segunda guerra mundial. Assim, o filósofo assume a tarefa de refletir sobre a situação do romance, enquanto forma, naquela época, dando uma ênfase à *posição do narrador*. E essa ênfase se apóia sobre um paradoxo, considerado perturbador naquele momento, em que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55).

Inicialmente, fazendo um estudo comparativo, Adorno (2003) verifica que o romance foi a forma literária específica da era burguesa. Afirma, com o exemplo de *Dom Quixote*, que era possível observar uma experiência do mundo desencantado e a capacidade de dominar artisticamente a existência. “O realismo era-lhe imanente; até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados ‘fantástico’, tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real” (ADORNO, 2003, p. 55). Porém, no curso do século XIX, essa sugestão do real por meio dos romances tornou-se uma empresa questionável. A narrativa objetiva, absoluta, seria preciso colocar em suspenso. “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p. 55). Houve nesse momento uma perda de espaço do romance para a reportagem e os meios culturais como o cinema.

⁴ Apesar de Adorno tratar da *posição do narrador* no romance contemporâneo da época, tentaremos buscar, considerando as devidas diferenças, elementos que possam auxiliar nossa reflexão diante de um texto mais curto. Acreditamos que podemos utilizar o texto de Adorno como uma “caixa de ferramentas”. Ou seja, por se tratar de uma reflexão sobre um texto narrativo longo, tomando certo cuidados com as generalizações, podemos considerar suas análises para compor um aporte teórico condizente com o presente artigo que se debruça sobre um conto.

O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato. Só que, em contraste com a pintura, a emancipação do romance em relação ao objeto foi limitada pela linguagem, já que esta ainda o constringe à ficção do relato: Joyce foi coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva. (ADORNO, 2003, p. 56)

Adorno (2003) compreende que a capacidade de identidade de uma experiência narrativa da vida articulada em si mesma foi posta em xeque. Diante dos horrores da guerra, era difícil encontrar qualquer indivíduo que fosse capaz narrar suas experiências de forma estável e contínua. “A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo” (ADORNO, 2003, p. 56). Ou seja, no pós-guerra haveria uma incoerência diante do narrador que tentasse abarcar o “todo” complexo do mundo a sua volta. No limite, ele somente conseguiria narrar uma parte desse todo. Nessa dualidade entre o *todo* e a *parte*, o filósofo alemão percebe que quanto mais se tenta enxergar o processo social da vida em seu curso, mais hermética se torna a busca por sua essência. Dessa forma,

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. (ADORNO, 2003, p. 57)

Dessa citação, o que se pode entender é que diante de todas as possíveis relações humanas, o romance seria o gênero mais propício a dar conta duma iminente instabilidade. O filósofo alemão explica que, especificamente, desde o século XVIII, o romance tomou como objeto de análises o conflito entre os homens e as relações petrificadas. Foi nesse sentido, que o romance teve como impulso a busca por decifrar o enigma da vida exterior. Houve um esforço, por parte dos autores, em captar uma essência diante da alienação dos homens entre si. Porém, Adorno (2003) esclarece que isso aparece como algo assustador e duplamente estranho diante do incomodo daquele que narra frente ao cotidiano imposto por convenções sociais. Nessa atitude a “transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo” (ADORNO, 2003, p. 58). Diante desse desencantamento do mundo, o ser se sente “jogado” em um espaço que lhe é, na maioria das situações, totalmente estranho. Dessa forma,

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de

quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. (ADORNO, 2003, p. 59)

O problema do tom, parece, é o problema do ponto de vista. Trata-se de como, de acordo com suas idiossincrasias, aquele que narra se relaciona com o fato narrado, visto que ao se falar em *ponto de vista*, “entende-se um conjunto de questões relativas ao problema do narrador, ou seja, da relação entre o narrador e o narrado, ou a enunciação e o enunciado” (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 13). O espaço interior fundado pelo narrador, segundo Adorno, é permitido pela técnica do *monólogo interior* e se caracteriza como certa dualidade entre o mundo da lembrança e o mundo real. Funciona como certa fuga da estranheza do cotidiano. Citando a descrição do instante de adormecer de Proust, Adorno (2003, p. 59) expõe o seguinte sobre o espaço interior: “como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaço temporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender”. E ao tratar do romance do Expressionismo alemão, o filósofo completa:

O empenho épico em não expor nada do objeto que não possa ser apresentado plenamente do início ao fim acaba por suprimir dialeticamente a categoria épica fundamental da objetividade. (ADORNO, 2003, p. 59)

Em relação à técnica do romance tradicional, que Adorno reconhece de modo autêntico em Flaubert, observamos que o pensador alemão o compreende como uma técnica da ilusão. “O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso” (ADORNO, 2003, p. 60). Porém, essa reflexão acaba tomando novos rumos no pós-flaubertiana. Essa nova reflexão acaba por tomar uma posição contra a mentira da representação. Segundo Adorno (2003), isso se explica pela busca, daquele que narra acontecimentos, da correção de sua inevitável perspectiva. “Escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores” (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 20). Assim, observamos que o “olhar” daquele que narra sempre será um olhar turvo, opaco. A imanência dos objetos no mundo dificilmente será alcançada. O que se terá, somente, será uma vaga ilusão de uma estabilidade permitida pelo uso da linguagem⁵. No caso, pelo comportamento da linguagem, o escritor reconhecerá,

⁵ Recorremos aqui a uma instigante reflexão de Viviane Mosé para nos ajudar a explicitar a ideia de linguagem como tentativa de estabilizar o real: “quando o homem cria o sistema de código da linguagem é quando funda, também, as primeiras leis da verdade. Verdade é utilizar corretamente os códigos, é obedecer a esta convenção.

A irrealidade da ilusão, devolvendo assim à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro. (ADORNO, 2003, p. 61)

Ao citar Kafka como exemplo de uma obra que coloca em xeque uma contemplação passiva do leitor diante do mundo, Adorno afirma que o autor de *A metamorfose* e *o Processo* concebe em sua obra um tom no qual essa atitude contemplativa se transforma em sarcasmo, enganação. “A permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61). Diante disso, o paradoxo está formado. Enquanto que o “sujeito literário” (ADORNO, 2003, p. 62) acredita na sua plena liberdade das amarras das convenções sociais, ao mesmo tempo se incomoda pelo fato de sentir, diante da multiplicidade do mundo, a plena incapacidade de representá-la, em sua imanência, por meio da linguagem. “A verdade dos fatos é incomunicável” (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 39).

Vale a pena lembrar, neste momento, o que Lukács desenvolve num estudo comparativo entre o romance e a epopeia. O teórico afirma que a epopeia privilegia e dá forma a uma totalidade de vida fechada em si mesma, enquanto o romance opta por buscar, na forma de descoberta, a totalidade oculta da vida. “A busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto a sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso” (LUKÁCS, 2000, p. 60). Em outras palavras, para Lukács (2000), o simples fato da busca empreendida pelo romance revela que os caminhos e seus objetivos não são dados previamente, se apresentam de forma opaca. Em contraposição à forma normativa da epopeia, o romance aparece como algo em pleno processo, como um “permanente” *devoir*. “Isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação” (LUKÁCS, 2000, p. 71). Aquele que narra, na experiência do *sempre por vir*, se sente incomodado diante dos objetos no/do mundo. Assim,

É a crença na correspondência entre os signos e as coisas, dada pela necessidade de comunicação imposta pelo grupo, que vai fornecer a primeira distinção entre verdade e mentira [...] foi, portanto, a partir da linguagem gregária que o homem construiu o paradigma interpretativo da verdade. Somente na linguagem a identidade e a verdade são possíveis. Mas a linguagem é uma convenção, um acordo” (MOSÉ, 2014, p. 75).

Por mais que se eleve acima de seus objetivos, são sempre meros objetos isolados que o sujeito adquire dessa maneira como posse soberana, e tal soma jamais resultará numa verdadeira totalidade. Pois também esse sujeito sublime-humorístico permanece empírico, e sua atividade configuradora permanece uma tomada de posição diante de seus objetos, cuja essência, no entanto, é análoga à sua; e o círculo que ele traça ao redor daquilo que seleciona e circunscreve como mundo indica somente o limite do sujeito, e não o de um cosmos de algum modo completo em si próprio. A alma humorista é ávida de uma substancialidade mais genuína do que a vida lhe poderia oferecer; por isso ele despedaça todas as formas e os limites da quebradiça totalidade da vida, a fim de atingir a única fonte verdadeira da vida, o eu puro e dominador do mundo. (LUKÁCS, 2000, p. 52)

Dessa forma, diante da implosão do mundo objetivo, o indivíduo que se propõe a narrar acaba por se tornar um ser fragmentado, também com múltiplas possibilidades de “ser”. A esse respeito, Lukács (2000) explica que somente o eu permanece existente, apesar de sua existência diluir na insubstancialidade do mundo instável, em ruínas, criado por ele. “Essa subjetividade a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte” (LUKÁCS, 2000, p. 52). Trata-se, portanto, do mundo e o seu reverso, desse todo complexo que teima em sempre se desfazer no ar a partir do momento que nos detemos diante dele. Porém, mesmo diante desse desconforto, o narrador precisaria se “lançar ao mar” e se arriscar a navegar em meio a bravas ondas. Dialogando com Adorno, Arrigucci arremata que,

“De alguma forma é preciso narrar, como diz Adorno. A forma exige narração. Então, é preciso inventar formas narrativas o mais próximo possível da verdade. Não a verdade ontológica, pois essa ninguém sabe o que seja. Mas de uma verdade razoável, fruto da relação humana que se estabelece entre duas pessoas que precisam de alguma forma chegar a algum ponto”. (ARRIGUCCI JR, 1998, p.40)

O espelho transcendente em Guimarães Rosa.

O conto “O espelho” integra o livro chamado *Primeira estórias*. Dentro de quatorze pequenas “estórias”, Guimarães Rosa desfile uma gama de temas, como o “nascimento” de uma grande cidade no centro do sertão em “As margens da alegria”, e a alienação e fuga do “real” em “A terceira margem do rio”. Em todas as narrativas curtas, o autor mineiro faz uso da linguagem do sertanejo como forma de experimento para provocar implosões e questionar a ilusória estabilidade e superioridade da linguagem dita culta. “A proposta de sua linguagem

é desestabilizar o *status quo* da língua. As formas da língua envelhecem e cabe ao escritor fazê-la recobrar sua energia primitiva, desgastada pelo uso” (ROSENBAUM, 2008, p. 84).

No conto em questão, temos um narrador sem nome que vai narrar não uma “estória”, e sim uma *experiência*:

- 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. (ROSA, 2001, p. 119)

Pautando em um narrador em primeira pessoa, observamos que o que será narrado é mais do que uma simples visão. Trata-se da relação entre o *ser* e o *mundo*, como forma da experiência permeada pelas intuições⁶. Porém, essa experiência será relatada a um interlocutor marcado no texto. Semelhante ao que acontece em o *Grande Sertão: Veredas*, em que Riobaldo conta sua vida de jagunço a um ouvinte que permanece “invisível” do começo ao fim da narrativa, Rosa utiliza o mesmo recurso em “O espelho”:

Dela me prezo, sem vangloriar-me. 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 ideia do que seja na verdade – um espelho? Demais, decerto, das noções física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. (ROSA, 2001, p. 119)

Ao trazer a tona esse interlocutor, acreditamos que Rosa concede à narrativa um tom de confissão. Ou seja, o narrador irá se portar como aquele que deixará fluir tudo aquilo que percebeu diante de uma série de raciocínios. Porém, essas percepções estão calcadas mais pelas intuições, do que pela própria racionalidade. Essa dualidade entre a *intuição* e a *razão* está presente em toda a narrativa, justamente pela presença do narrador diante de um interlocutor que sempre se apoiou em teorias e provas científicas⁷. Interessante observar aqui o fato de o narrador tentar mostrar para o interlocutor uma possível falha na “visão objetiva” dos fatos. Fazendo uma contraposição à visão científica, há a presença da confissão do narrador permeada pelas experiências que o guiaram. Inclusive o narrador é categórico ao

⁶ Nunca é demais ressaltar que o presente estudo trata-se de uma possibilidade de leitura que por ora propomos. Aliado a construção de uma base teórica, selecionamos passagem do *corpus* em que acreditamos evidenciar elementos para a proposta de um ponto de vista.

⁷ Yudith Rosenbaum, ao comentar essa característica do conto, afirma o seguinte “Desde o início o conto opõe um narrador, que conhece o mundo pela experiência e pela intuição, a um leitor de teorias (seremos nós?), sedento de provas científicas” (ROSENBAUM, 2008, p. 84-85).

afirmar, que mesmo diante da objetividade das provas da ciência, ao tratar da imagem que é refletida pelo espelho, irá se apoiar na transcendência para tentar explicar as feições (nossas?) que são captadas pelos vários tipos de espelhos. Rosa mostra que o narrador do conto percebe que somente a ciência não daria conta, por si só, de abarcar toda a complexidade do mundo. E que diante dessa constatação, todas as narrativas são por si só uma mera especulação, uma mera abordagem incompleta do objeto a ser contemplado. “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim” (ROSA, 2001, p. 120). Ou seja, quando o narrador afirma que é preciso, também, se reportar ao transcende e não só a visão da ciência, o que está em jogo é justamente a capacidade de nossas percepções.

A metáfora que é desenvolvida no conto para mostrar essa dificuldade de percebermos (e narrarmos!) algo em sua imanência está apoiada no objeto espelho. O que será questionado na narrativa é se a imagem que os espelhos mostram são fieis aos objetos refletidos.

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com o aspecto próprio e praticamente imundado, 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? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? (ROSA, 2001, p. 119-120)

O narrador questiona o seu interlocutor no sentido de como se se pode perceber diante do espelho. O que se vê? A imagem que é refletida garante a fidelidade do ser diante do espelho ou trata-se do reflexo como uma frágil possibilidades?

Para instigar o interlocutor “que estuda”, é lançada um questionamento por parte do narrador: “O senhor dirá: as fotografias o comprovam” (ROSA, 2001, p. 120). Porém, o mesmo levanta uma possível resposta para tal questionamento com base em sua experiência:

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, 2001, p. 120)

A metáfora da fotografia é interessante e mostra a dificuldade que o narrador tenta mostrar. Diante de qualquer fato, e se fosse tirada uma série de fotografias em espaços de tempo curtos, não haveria uma plena garantia de igualdades entre elas. Afinal, a

simultaneidade seria impossível devido ao transcorrer do tempo: “Ah, o tempo é o mágico de todas as traições” (ROSA, 2001, p. 120). O narrador aí evidencia para o seu interlocutor que a cada vez que se tenta apreender, trata-se de um novo acontecimento, que infelizmente não se pode conhecer plenamente. Visto que, os “próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais” (ROSA, 2001, p. 120). Ou seja, o protagonista aí brinca com o fato de ao se olhar para o real, aquilo que se poderia definir como sua essência neste exato momento, não passaria de uma “precária visão”, um jogo entre dicotomias dos tipos: “imagem e realidade, essência e aparência, verdade e ilusão” (ROSENBAUM, 2008, p. 84). Aqui, parece que Rosa mostra a fragilidade desse movimento do olhar em direção ao objeto⁸. Uma sensação de estranhamento entre um lado positivo e um lado negativo; entre o *ver* e o *não-ver* que persiste em suas obras. Antônio Candido chama nossa atenção para essa característica presente no Grande Sertão: “O que é bonito no *Grande sertão: veredas* é a extrema ambiguidade. É um romance muito fluido, as coisas são e não são, há um lado negativo e um lado positivo” (CANDIDO, 2001, p. 24).

Diante dessa instabilidade, no incomodo frente ao mundo, esse narrador rosiano afirma, porém, que a espécie humana busca aquilo que vimos com Adorno: a correção de sua inevitável perspectiva. “Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se de gente... E então?” (ROSA, 2001, p. 120-121). Porém, mesmo nessa tentativa de correção da perspectiva que afirma Adorno, há algo que sempre insiste em sair por fissuras inevitáveis dentro do lógico-estabilizado.

Mais adiante, o narrador protagonista descreve para o seu interlocutor a cena que o levou a essa experiência contraditória:

Foi num lavatório de edifício público, por acaso. Eu era moço, comigo contente, vaidoso. Descuidado, avistei... Explico-lhe: dois espelhos – um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício – faziam jogo. E o que enxerguei, por um 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. Era – logo descobri...

⁸ Ao passarmos por este momento, nos assaltou um poema de Manuel Bandeira que traz à tona a angústia e estranheza do *eu-lírico* ao olhar em direção a Teresa: “A primeira vez que vi Teresa / Achei que ela tinha pernas estúpidas / Achei também que a cara parecia uma perna / Quando vi Teresa de novo / Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo / (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse) / Da terceira vez não vi mais nada / Os céus se misturaram com a terra / E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas” (2008, p. 34).

era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação?
(ROSA, 2001, p. 122)

Diante desse estranhamento frente ao jogo de espelho, o narrador passa a procurar um possível “eu” por detrás de suas imagens diante dos espelhos. Nessa travessia, motivada pela crença numa realidade verdadeira, numa essência que estivesse na base da aparência, o narrador sai em disparada. “O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um *modelo* subjetivo, peexistente; enfim. Ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão” (ROSA, 2001, p. 122-123). Nesse movimento, o narrador mostra ao seu interlocutor sua experiência. Trata-se do fato de se observar de variadas maneiras diante de espelhos operando “com toda a sorte de astúcias” (ROSA, 2001, p. 123). Tal “astúcia” consiste por em suspenso os diversos componentes que interpenetram no “disfarce do rosto externo”. Ou seja, o protagonista propõe a um “anulamento perceptivo”, uma por uma, de todos esses disfarces, numa espécie de escavação, a fim de revelar o “segredo” mais escondido. “À medida que trabalhava com maior mestria, no excluir, abstrair e abstrair, meu esquema perspectivo clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi” (ROSA, 2001, p. 125). Como num ato de “descascar”, o narrador visa a descoberta de um “eu” permanente, que se dilui, segundo vimos em Lukács, na insubstancialidade característica do mundo instável. Diante dessa fluidez, o narrador passa a não se perceber diante do espelho:

Um dia... Desculpe-me, não visio 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 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. (ROSA, 2001, p. 126)

Nessa busca do ser para além das aparências, o protagonista acaba se dando conta de que ele nada mais é do que uma dispersão: “não haveria em mim uma existência central, pessoal, autônoma? Seria eu um... des-almado?” (ROSA, 2001, p. 126). Ou seja, como acreditar no espelho (no ato de narrar?!) ao refletir algo que está em constante *devir*? O espelho aí parece funcionar da mesma forma que Mosé, um pouco mais acima, pensa sobre a linguagem. Ele conceberia um “sopro” de esperança que asseguraria ao narrador ter um mínimo de segurança possível frente a dispersão, que ele mesmo confessa ao homem “que sabe e estuda”.

Porém, como nos lembra Adorno e Arrigucci Jr, de alguma forma é preciso narrar. A forma exige a narração. O conto termina com esse movimento por parte do narrador. Anos mais tarde, diante de sua experiência e novos confrontos com o espelho, “ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me” (ROSA, 2001, p. 127). Isso passa a ser permitido pelo “despojamento” de tudo que impedia o crescer de sua alma. Ou seja, para o protagonista a vida consiste em uma experiência extrema e séria. Será por meio das experiências do/no mundo que o narrador poderá se arriscar no ato de narrar. E que tal movimento permitirá novas visões: “Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só” (ROSA, 2001, p. 127).

(Famigeradas) considerações finais.

“Devia ou não devia contar-lhe, por motivo de talvez. Do que digo, descubro, deduzo. Será, se? Apalpo o evidente? Tresbusco.” (ROSA, 2001, p. 128). É na tentativa de “apalpar o evidente” que terminamos essa reflexão. O que mostramos foi a capacidade (ou não) que aquele que narra tem para apreender o objeto, mesmo diante do incomodo de saber que somente pode abarcar uma “fatia”. E que este movimento de estabilização acaba apagando outras possibilidades de sentidos.

Nessa leitura, o que foi possível enxergar é que esse narrador consegue perceber que antes dos conceitos e objetividades propostos pelas ciências, devemos valorizar também nossas experiências de estar-no-mundo. Vida e linguagem como uma coisa só. Mesmo diante de constantes instabilidades, em que a imanência dos objetos no mundo dificilmente será alcançada, a narração pode ser possível se levarmos em conta a experiência como forma de desobstruir tudo aquilo que impede o crescer da alma. “É preciso partir das imagens que nos constituem, desconstruí-las e desvendar um núcleo inexistente” (ROSENBAUM, 2008, p. 87).

Por meio da análise do conto, foi possível enxergar, também, as dificuldades que Guimarães Rosa nos aponta e que podemos encontrar ao narrar algo em constante *devenir*. E que diante disso, o ser está mergulhado numa dualidade. Relembrando Adorno, de um lado há a sensação de plena liberdade das amarras das convenções sociais, e por outro o fato

incomodo de sentir a incapacidade de representar o objeto em sua imanência. Porém, ainda assim é preciso narrar.

Não foi pretensão, do trabalho, afirmar que essa leitura seja definitivamente a única para a narrativa (o que acreditamos ser um despropósito para com o texto literário, principalmente o rosiano). O nosso intuito foi propor uma reflexão a cercar do ato de narrar diante das multiplicidades de sentidos.

Como uma reflexão jamais deve ser fechada em si mesma, para esse trabalho compartilhamos do mesmo desejo do narrador do conto diante do seu interlocutor “letrado”: “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” (ROSA, 2001, p. 128).

Referências

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ALVES, Rubem. *Lições do velho professor*. Campinas: Papyrus, 2013.

ARRIGUCCI JR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. In: *Jornal de psicanálise*. Instituto de Psicanálise – SBPSP. São Paulo. Volume 31. Número 57, 1998. pp 9-44.

CANDIDO, Antonio. *Depoimentos sobre João Guimarães Rosa e sua obra*. Coleção Saraiva. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

BANDEIRA, Manuel. Evocação de Recife. In: *Libertinagem & Estrela da manhã*. 1ª ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 25ª ed. São Paulo: Graal, 2012.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo; Duas Cidades, 2000.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENBAUM, Yudith. Notas sobre o conto “O espelho”, de Guimarães Rosa. In: *Psicanálise e cultura*. São Paulo. Volume 31. Número 47, 2008. pp 84-87.

NOTORIOUS IMAGE: A SHORT STORY OF APPROACH "O ESPELHO" OF GUIMARÃES ROSE.

ABSTRACT

This article discusses the position of the narrator against the total seizure of the impossibility the objects in the world. To reflect on the challenging problem which is the position of one who narrates, we seek theoretical support in Adorno (2013). By this theory, our objective is to reflect on a possible experience of narrating front the plurality that is covered by the (false) apparent. To compose the corpus of analysis for this study, we selected the short story “O espelho”, of Guimarães Rosa, present in the book “Primeiras estórias”, published in 1962. It is a book in which the author works with short "stories", permeated by various shades: jocular, erudite, lyrical, sarcastic, mystic and especially popular.

Keywords: position; narrator; mirror; stories

Recebido em 10/11/2016.

Aprovado em 28/01/2017.