

A MULHER E O ESPELHO: UMA PROPOSTA INTERSEMIÓTICA DE ANÁLISE DOS POEMAS DE CECÍLIA MEIRELES

Amanda Moury Fernandes Bioni

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

manda.m.f.bioni@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho tematiza a relação entre a mulher e o espelho, a partir de um contraponto entre as manifestações artísticas: poesia, pintura e fotografia. Partindo do fato de que existem distintos modos de apreender um texto plurissignificativo, se estabeleceu um contraponto intersemiótico entre os poemas *Retrato* (1937) e *Quando meu rosto contemplo* (1956), escritos por Cecília Meireles, e as artes visuais, especialmente, a pintura e a fotografia. O quadro posto em análise, foi *Portrait of Irene Hamoir* (1936) de René Magritte; com relação à fotografia, selecionamos a obra de Barbara Kruger, *You are not yourself* (1981). Considerando que o espelho se destaca como elemento comum nas composições artísticas analisadas, foram adotados os estudos sobre a reflexividade especular de Anker e Dällenbach (1975); Jonssón (1995); Lacan (1996) e Bernardo (2010), associando-os às perspectivas sobre o aparecer e o parecer das imagens (BOSI, 2000) e o princípio da identidade dos contrários nas imagens poéticas (PAZ, 1976). Além disso, os pensamentos de Berger (1980) sobre a pintura e as considerações de Barthes (1984) e Benjamin (1994; 2013) sobre as particularidades do registro fotográfico também compõem o aporte teórico. Como resultado, temos a indicação de que o relacionamento entre o universo feminino e os espelhos é motivado por aspectos socioculturais que convertem a mulher em objeto de contemplação.

PALAVRAS-CHAVE: Intersemiose; Poesia; Pintura; Fotografia; Cecília Meireles.

ABSTRACT: This article aims to understand the relation between woman and mirror as a self-recognizing, based on a semiotic parallel among different artistic manifestations: poetry, painting and photography. Considering that there are diverse ways to realize a text which presents various meanings, the semiotic counterpoint has made in comparing: *Retrato* (1937) and *Quando meu rosto contemplo* (1956) which are Cecília Meireles' poems related to painting and photography. The selected picture was René Magritte's *Portrait of Irene Hamoir* meanwhile the analyzed photograph was Barbara Kruger's *You are not yourself* (1981). Taking into account that the mirror is the major common element verified in that artistic corpus, we adopt the studies related to the mirror's reflection from Anker and Dällenbach (1975); Jonssón (1995); Lacan (1996) e Bernardo (2010) based on a great conversation with Bosi (2000) and Paz (1976) perspectives about poetical images. Besides that, the thoughts relative to painting and photography from Berger (1980) and Benjamin (1994;2013). As a result, we aims to realize that the relationship between the female universe and the mirrors is provided by sociocultural aspects in which the woman become an object for contemplation.

KEYWORDS: Intersemiosis; Poetry; Painting; Photography; Cecília Meireles.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga a relação entre o espelho e a identidade feminina através da análise de alguns poemas da escritora brasileira Cecília Meireles. A poesia entendida como a manifesta expressão do *eu* pode se aproximar do meramente confessional e enunciativo. Não obstante, a atividade poética não pode se restringir a observações imediatas ou impressionismos, pois, conforme Pound (2006), a linguagem literária é carregada de significados à exaustão; logo, é preciso olhar a poesia e pensar sobre ela atentamente, uma vez que o tecido poético proporciona enigmas e sugestões.

Partindo do fato de que existem distintos modos de ver um texto plurissignificativo, se estabeleceu um contraponto intersemiótico entre os poemas *Retrato* (1937) e *Quando meu rosto contemplo* (1956), de Cecília Meireles, e as artes visuais, especialmente a pintura e a fotografia. Selecionamos como obras para essa comparação intersemiótica com a literatura o quadro *Portrait of Irene Hamoir* (1936), de René Magritte, e a fotografia *You are not yourself* (1981), de Barbara Kruger.

Considerando que o espelho se destaca como elemento comum nas composições artísticas citadas, se adotam os estudos sobre a reflexividade especular de Anker e Dällenbach (1975); Jonssón (1995); Lacan (1996) e Bernardo (2010), associando-os às perspectivas sobre o aparecer e o parecer das imagens (BOSI, 2000) e o princípio da identidade dos contrários nas imagens poéticas (PAZ, 1976). Além disso, os pensamentos de Berger (1980) sobre a pintura e as considerações de Barthes (1984) e Benjamin (1994; 2013) sobre as particularidades do registro fotográfico também compõem o aporte teórico.

Com respeito às justificativas que direcionam o artigo, é pertinente ter em conta os aspectos de reconfiguração e de adaptações requeridas à análise de textos literários, apresentados ao público contemporâneo, significativamente, acostumado à disposição imediata de imagens. Desse modo, uma abordagem comparativa que assuma o diálogo entre as artes pode ser bastante proveitosa não só à ampliação da apreciação estética, mas também ao aprofundamento das leituras críticas.

No tocante à leitura e interpretação dos textos poéticos, Pound (2006) sugere que “[...] o método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, o exame cuidadoso e direto da matéria e contínua *comparação* de uma *lâmina* ou espécime com outra.” (p. 23, grifos do autor). Então, o método comparativo assume um papel relevante, estendendo o conceito, poderíamos pensar também na relação

comparativa entre as diversas linguagens artísticas e suas conseqüentes perspectivas sobre o objeto representado, o que nos encaminha ao diálogo intersemiótico, tendo em vista que “[...] os textos inexistem de forma estanque. Um texto, qualquer que seja ele, dialoga com outros muitos textos, com muitas outras linguagens.” (CARDOSO, 2011, p. 3).

Ademais, a discussão também se torna pertinente devido à análise intersemiótica objetivar o entendimento acerca da identidade feminina, percebendo por meio de quais modos, os espelhos pertencem ou são impostos ao universo feminino, seja como instrumento de vaidade, de reconhecimento ou de alienação. Para tanto, se realizou uma retomada histórica desse envolvimento tão antigo, e ao mesmo tempo, tão atual.

Finalmente, se deseja disponibilizar uma contemplação dos textos poéticos em diálogo com as artes visuais, com o propósito de justificar a atualidade dos poemas e a conveniência que uma abordagem intersemiótica possui no mundo contemporâneo, cada vez mais, composto por imagens, cuja superprodução inconsciente, indica a crise de uma identidade, que ao por-se diante dos espelhos ou das lentes, não mais encontra ou reconhece a sua imagem própria, especialmente, tendo em vista a projeção de perfis femininos. Assim, reconhecendo o caráter representativo das linguagens artísticas, atreladas à projeção articulada de imagens do elemento especular, se pretende examinar as possíveis reapresentações do eu lírico ceciliano.

OS MODOS DE VER AS APARÊNCIAS: ENTRE LENTES, PALAVRAS E REFLEXOS DESTOANTES

Em termos de uma revelação subjetiva, a projeção e distribuição de imagens poéticas podem proporcionar meios de autoconhecimento norteadores e eficientes¹, de maneira que “a imagem é cifra da condição humana” (PAZ, 1976, p. 38). Se entendemos que a condição humana, entre outros aspectos, se constitui a partir de uma busca nunca satisfatória pela identidade, é oportuno examinar a dissociação entre o *aparecer* e o *parecer*, formulada por Bosi (2000). Segundo as palavras do próprio autor:

¹ “Na leitura e na escritura do texto literário encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos. E isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada [...] É por isso que interiorizamos com mais intensidade as verdades dadas pela poesia e pela ficção”. (COSSON, 2016, p.17).

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos aparecer e parecer ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (lat.: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se parece com o que nos apareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos. (BOSI, 2000, p. 20)

Então, é possível perceber dois estágios da imagem, os quais a linguagem mantém próximos por articulação: o primordial, ou seja, aquele em que o observado se entrega à visão por primeira vez, portando certa dose de ineditismo; e, o estágio seguinte, inevitavelmente posterior, pois se trata de uma reprodução da aparência, o que institui um olhar sobre a aparência. Em suma: o segundo estágio da observação institui uma versão da aparência e, assim sendo, a relação entre esses dois momentos não pode ser de compatibilidade, porém, de discordância.

Sobre esse conflito entre a imagem primordial e a imagem reproduzida, é apropriado trazer à tona as concepções sobre o estágio do espelho como formador da função do eu (LACAN, 1966). O autor sinaliza a *discórdia primordial*² entre o ser que se contempla e a sua imagem virtualizada ao espelho, como um evento de alienação do sujeito, pois, a imagem projetada é distinta, por ser maior e mais complexa do que o corpo real, e, dessa forma, inauguram-se as nuances de subjetividade, atravessadas pelas relações entre o indivíduo e a sociedade: os outros que habitam o próprio.

É também interessante refletir sobre essa relação alienante entre o indivíduo e a sua imagem, considerando as teorias propostas sobre a fotografia. De acordo com Walter Benjamin (2013), a aparelhagem gera a autoalienação do ser que se expõe, semelhante à experiência especular, mas, graças ao suporte técnico, a imagem antes fixada, tornou-se transportável e acessível às massas, de modo que, “ao pôr-se diante da objetiva, está pondo-se diante do público, está lidando com o público, e a massa irá controlá-lo,

2 A fim de acrescentar detalhes à discussão, trago os comentários de Sales (2005) sobre o tema tratado: “[...]O pré-requisito para a ocorrência do fenômeno da captação espacial no ser humano é sua característica específica de incompetência orgânica à qual Lacan confere o estatuto de *Discórdia primordial*; o fato de nascer prematuro – com o mal-estar e a falta de coordenação motora que isso acarreta – não permite ao homem o estabelecimento de relações fisiológicas suficientes com o meio e é essa lacuna que a imagem possui a função de preencher; é ela que passa a mediar a relação do homem com o mundo.” (SALES, 2005, p.120).

tornou-se objeto.” (p.75). A objetificação em grande escala do indivíduo em imagem representa o esvaecimento da aura fotográfica³.

Entendendo a aura fotográfica como “figura singular, composta por elementos espaciais e temporais: a aparição de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.” (BENJAMIN, 1994, p.101), temos o ponto de contato com a *aparência* e a *parecença* de Bosi (2000), em que a aura fotográfica seria essa imagem primordial, a qual resulta alienante, por ser irrecuperável, estabelecendo, assim, o esfacelamento de uma identidade plena, pois o indivíduo se representa, se reapresenta; torna-se outro, devido às exigências sociais estabelecidas no momento da pose e no intervalo das contemplações especulares:

presto-me ao jogo social, poso, sei disso [...] eu queria, em suma que a minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações das idades, coincidissem sempre com o meu *eu* (profundo, como é sabido); mas é o contrário é que preciso dizer: sou *eu* que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela), e sou *eu* que sou leve, dividido e disperso (BARTHES, 1984, p. 24).

Vale o esforço afirmar que, em se tratando de literatura, ou seja, de discurso ficcional, também há uma projeção, ou uma *fabricação da realidade*⁴ (BLIKSTEIN, 2003) por meio da palavra artística, isto porque a língua não consegue recortar a realidade de modo pleno, de semelhante maneira que o indivíduo não alcança desvendar sua imagem primordial

3 “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que nela é originalmente transmissível [...] aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a aura [...] ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. O espectador atualiza o reproduzido” (BENJAMIN, 2013, p. 55)

4 De acordo com Blikstein (2003), a realidade é fabricada a partir de modos de ver socialmente designados: “[...] a práxis opera em nosso sistema perceptual, ensinando-nos a *ver* o mundo com os *óculos sociais* [...] os *estereótipos* gerados pelos *corredores isotópicos* é que *vemos* a realidade e fabricamos o referente” (p.61-65 grifos do autor). Tal ponto de vista dialoga com o pensamento de Barthes sobre as consequências do ver e do ser visto no momento do disparo da objetiva: “[...] a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a *posar* fabrico-me instantaneamente, um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.” (BARTHES, 1984, p. 22).

ou sua essencialidade⁵. Sendo assim, a fim de promover vias de acesso ao essencial, é preciso transpor imagens poeticamente, criativamente:

A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro*. [...] A poesia coloca o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro”. (PAZ, 1976, p. 50).

É importante reconhecer que as redes de significações entre poesia e imagem não se esgotam nas particularidades do registro fotográfico. Muito antes, na Antiguidade Clássica, Horácio em *Arte Poética* já realizava uma espécie de correspondência entre a poesia e a pintura:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre. (HORÁCIO, 2014, p. 65)

Resguardadas as especificidades de cada expressão artística, é importante perceber as características de recepção e de interpretação de cada uma. O texto poético, por ser composto em palavras possui uma dupla articulação, já a pintura tem apenas uma articulação (BARTHES, 1990)⁶. Ao

5 Sobre o caráter enigmático da linguagem, em termos de ficção, as observações de Bernardo (2010) são convenientes: “Uso a palavra para ter acesso à coisa, mas a palavra me afasta da coisa em si. Toda linguagem é simultaneamente pletórica e insuficiente” (p.11) [...] Se toda linguagem é enigmática mesmo que não se queira assim, toda metalinguagem duplica o enigma ao tentar resolvê-lo. Quando a linguagem se quer propositalmente enigmática, como a da ficção, o enigma se dobra e se redobra em si mesmo” (p.12-13).

6 “[...] a estrutura da linguagem humana: é duplamente articulada: a sequência do discurso pode ser recortada em palavras, e as palavras, por sua vez, podem ser recortadas em sons (ou em letras) [...] As artes visuais não têm essa mesma estrutura; é perfeitamente possível decompor o “discurso” do quadro em formas (linhas e pontos), mas essas formas nada significam antes de estarem reunidas; a pintura tem apenas uma articulação” (BARTHES, 1990, p.121).

ter em vista o fato de que “a pintores e a poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for”⁷ (HORÁCIO, 2014, p. 55), não é surpreendente o feito das obras arcimboldescas, nas quais, conforme Barthes (1990) se verifica uma dupla articulação da pintura, transformando-a em uma verdadeira língua, por meio de metáforas e combinações, em que o pintor atua como um verdadeiro operário da língua⁸. Sobre as aproximações entre texto poético e as imagens, Paz (1976) admite que “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras” (p. 45), de maneira que a imagem é afirmativa, pois explica a si mesma. De modo semelhante, o poeta não quer dizer: diz, não representa, mas apresenta, recriando, assim, a realidade⁹. Então, é fundamental perceber que tanto a poesia quanto a pintura proporcionam vias de apresentação em tentativas necessárias ao alcance das aparências primordiais, contudo, ao recriar a primeira impressão de realidade, inevitavelmente, há interpretação, ou seja, representação: a pura essência se torna um ideal constante que expressões plurissignificativas e olhares atentos buscam resgatar.

A IDENTIDADE FEMININA EM SUSPENSE: OS ESPELHOS COMO INSTRUMENTO DE DISCÓRDIA

Conforme os estudos de Jónsson (1995), o espelho esteve intimamente ligado às mulheres, seja como instrumento de luxo e de vaidade, seja como um elemento de culto à deusa Afrodite, especialmente na civilização grega.

7 A título de um maior esclarecimento, apesar de mencionar a ousadia do poeta e do pintor, o teórico da Antiguidade critica qualquer representação artística que não seja equivalente aos ideais de harmonia tão cultuados na época: “Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso?” (HORÁCIO, 2014, p. 55). É interessante notar o quanto as pinturas de Giuseppe Arcimboldo foram *ousadas* com relação a esse aspecto.

8 “Arcimboldo explora as *curiosidades* da língua, joga com a sinonímia e com a homonímia. Sua pintura tem um fundo linguístico, sua imaginação é propriamente poética: não cria significados, mas os combina, os permuta, os desvia – exatamente o que faz o operário da língua”. (BARTHES, 1990, p.118).

9 “A linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes o consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade” (PAZ, 1976, p. 50).

Com respeito ao primeiro aspecto, o historiador distingue o espelho como um utensílio de autoconhecimento, que poderia levar à melhora física e moral do ser que se contempla. E mais: ao ter em conta o aspecto da distorção especular, o autor também afirma que o espelho é um instrumento de visão indireta, compreendendo o desvio e a projeção¹⁰.

De semelhante maneira, a discórdia especular que impulsiona a capacidade sugestiva do espelho também se encontra presente nos estudos de Bradley (1954) que confere um caráter norteador aos refletores metálicos, dado que o espelho não mostra o mundo como ele é, mas indica como ele deverá ser. Então, à essa atribuição prenunciativa, é adequado compreender o espelho como um elemento conciliável à ficção: “Como sabemos há muito, o espelho da ficção não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção.” (BERNARDO, 2010, p. 01).

E, talvez seja esse também o atributo da poesia, da fotografia e da pintura, nos encaminhar a outro lugar, nos ofertar outro modo de ver, uma vez que são propulsoras de imagens que reapresentam o real: “por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação” (BERGSON, 1999, p. 2). Essa existência situada “a meio caminho” consegue obter influência tanto no meio fatídico quanto na criação estética¹¹, pois “podemos propor esta hipótese de que *a imagem arde em seu contato com o real*. Inflama-se, e nos consome por sua vez” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

Com relação à questão da identidade feminina, essa reação é mordaz, dado que as mulheres são objetos de contemplação social, e assim, devem se vigiar e se policiar com o propósito de se adequar aos olhos da sociedade (BERGER, 1980). Desse modo, as pinturas e as fotografias que representam a relação entre a mulher e o espelho, como *Helena de Tróia* (1863) de Evelyn de Morgan e a sessão fotográfica de Cindy Sherman (1977), sugerem – cada qual à sua maneira – a busca por um reconhecimento resolutivo e pertinente às

¹⁰ Especialmente ao considerar os estudos astronômicos de Sêneca, com relação à reflexão e à refração.

¹¹ Com o objetivo de disponibilizar um maior esclarecimento, a imagem pode: “ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209).

expectativas interna e externa. Entretanto, a resposta especular é disforme e discordante e, assim, propõe uma ficção convincente (BERNARDO, 2010) a esse intento ousado de tomar conhecimento e posse de si mesmo, o que em certa medida, constitui um modo de alienação.

Por conseguinte, tendo por base a disposição e o entrelaçamento dos conceitos acima apresentados, é necessário partir para uma breve análise dos poemas cecilianos *Retrato* (1937) e *Quando meu rosto contemplo* (1956), com um propósito de estabelecer um diálogo intersemiótico entre o texto literário e as expressões visuais, incluindo a fotografia e a pintura, pois:

A literatura é apenas uma entre outras artes. Estrutura na palavra o seu alicerce referencial e o seu poder basilar. Num círculo vicioso ininterrupto, as palavras motivam as imagens, e as imagens nos trazem de volta às palavras. Como podemos, pois, ler a literatura na contemporaneidade sem refletir sobre a preponderância e abrangência da cultura da imagem? (CARDOSO, 2011, p. 2).

O livro *Viagem*, de Cecília Meireles, publicado em 1937, revela a maturidade da escritora em sondar o interior humano, por meio de interposição de imagens, cores e sons, arranjados sob uma destreza linguística que delegou à obra o prêmio da Academia Brasileira de Letras em 1938. *Retrato* é o nome do quarto poema do livro, o qual está transcrito abaixo:

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
 assim calmo, assim triste, assim magro,
 nem estes olhos tão vazios,
 nem o lábio amargo.
 Eu não tinha estas mãos sem força,
 tão paradas e frias e mortas;
 eu não tinha este coração
 que nem se mostra.
 Eu não dei por esta mudança,
 tão simples, tão certa, tão fácil:
 — Em que espelho ficou perdida
 a minha face?

Para além das características estruturais, as quais também são

indispensáveis ao entendimento da amplitude significativa do texto, a fim de não exceder os limites propostos desse artigo, a análise se concentra nas imagens projetadas do eu lírico que se contempla no espelho, indicando assim, a dispersão da identidade feminina, devido às exigências sociais¹². Ao resgataremos as concepções estabelecidas por Bosi (2000) entre o *aparecer* (imago primordial) e o *parecer*, percebemos que o sujeito lírico ao tentar se identificar diante do espelho é surpreendido pelo fato de não se reconhecer; há uma quebra de expectativa, ou melhor dito, há uma discórdia entre a imagem projetada ao espelho e a imagem real, situada socialmente, o que nos relembra a alienação consequente do estágio do espelho de Lacan (1966); então, é possível dizer que o sujeito lírico não é uniforme, já que o espelho como elemento de ficção o transporta para uma aparência possível¹³.

Tendo como fundamento a definição da identidade, pela resposta à pergunta *quem sou eu?*, Bernardo (2010) ao analisar alguns autorretratos ao espelho¹⁴, conclui que há, de fato, um elemento surpresa; não se é que se acredita ser, de modo que há uma lacuna entre o corpo imaginado e o corpo real, e essa lacuna só pode ser enunciada por uma metáfora (p.14), e acrescenta:

Quando não sabemos as respostas, nós a inventamos poeticamente. Em outras palavras, fazemos ficção. A identidade pessoal não pode deixar de ser também uma ficção conveniente. Para não perder completamente o meu chão existencial e moral, preciso imaginar-me o mesmo desde que nasci, embora não o seja. A pergunta *quem sou eu?* não deve ser respondida: a resposta pode implicar um crime¹⁵; ela deve persistir e insistir como enigma. (BERNARDO, 2010, p. 26)

12 Entende-se por fragmentação do sujeito, *a sensação de inautenticidade* (BARTHES, 1984), ou seja, os outros que habitam o próprio.

13 Aqui é oportuno considerar as teorias de Jónsson (1995) sobre o simbolismo catóptrico que confere ao espelho a possibilidade de uma revelação indireta.

14 Como o autorretrato da fotógrafa americana Cindy Sherman em 1977.

15 Bernardo (2010) se refere à morte.



RENÉ MAGRITTE. *Portrait d'Irène Hamoir*.

É válido destacar que essa morte simbólica possui algo de criativo, pois o indivíduo está a criar-se, seja quando se dispõe à lente fotográfica, se questiona diante do espelho, ou está a pincelar seu autorretrato: a morte é tornar-se outro¹⁶. Sobre esse aspecto, é importante sinalizar a função do espelho como operador de trocas, conforme análise do *Portrait of Irene Hamoir* (1936) de René Magritte:

O reflexo é aqui a projeção de um fantasma: o espelho serve de revelador de uma natureza interior. Aqui se interroga sobre o espírito da forma, o que se esconde por trás da aparência. Ligando o exterior e o interior, o espelho tem aqui o papel de operador de trocas. (ANKER; DALLENBÄCH, 1975, p. 5)

Ao ligar o exterior e o interior, o espelho oferta imagens que ainda não se revelaram aos olhos, e essa manifestação de uma revelação indireta

16 “Dizer quem sou é uma necessidade que me exige sair de mim para poder me ver, o que é impossível. Corro atrás da minha própria imagem, como o cachorro corre atrás do próprio rabo: para encontrá-la, preciso do outro, vale dizer, preciso de um personagem” (BERNARDO, 2010, p.188).

(JÓNSSON, 1995) parece não caber nas estruturas materiais dos espelhos que refletem Irene Hamoir, tendo em vista que há três espelhos, e cada um deles exibe uma *nuance* da personalidade feminina. É pertinente observar que tanto na pintura de René Magritte, quanto no poema de Cecília Meireles, há a composição de um retrato, seja através de traços e cores, seja através de palavras. Em ambos também existe a presença do espelho e sua atuação em sugerir significados, de sugerir olhares, perspectivas de modo parcelado, indicando a fragmentação subjetiva e a sua consequente incompletude, evidenciada na última pergunta do eu lírico ceciliano que se questiona sobre a face perdida, o que indica o esfacelamento de uma identidade feminina condicionada a corresponder a distintos modelos, projetando-se, assim, de distintas formas: é um personagem para ser aplaudido ou criticado. Sendo assim, a mulher se constitui como objeto de contemplação e de julgamento.

Em *Quando meu rosto contemplo* (1956), transcrito abaixo, a perseguição por uma imagem harmoniosa é aplacada por um gesto categórico:

Quando meu rosto contemplo

Quando meu rosto contemplo,
o espelho se despedaça:
por ver como passa o tempo
e o meu desgosto não passa.

Amargo campo da vida,
quem te semeou com dureza,
que os que não se matam de ira
morrem de pura tristeza?

Considerando a temática das imagens e a atuação do espelho, percebemos que ele assume um comportamento intrigante: se rompe. Ao entendermos o espelho como um elemento capaz de produzir representações de nós mesmos, assim como a fotografia que também institui a pose do sujeito, podemos pensar como a busca pela correspondência satisfatória dos modelos pode ser uma ficcionalização imposta. O eu lírico se encontra entre a inevitabilidade do tempo e a fatalidade do desgosto de uma vida amarga, como se a existência não acompanhasse o seguir dos tempos, o que uma vez mais implica uma forma de alienação. Os instantes passam sem reverberar a vida, o que insinua a presença da morte no poema. Essa oposição é possível à imagem poética, pois: “toda imagem aproxima ou conjuga realidades

opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é. Submete à unidade a pluralidade do real. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade” (PAZ, 1976, p. 38). Logo, se por integrar realidades opostas, a imagem não pretende estabelecer esclarecimentos verdadeiros ou categóricos, se sustenta o aspecto lacunar da discórdia.



BARBARA KRUEGER. *YOU ARE NOT YOURSELF.*

Essa não correspondência polêmica entre o ser e o seu reflexo e entre o ser e o seu estado social também é representada na figura feminina esfacelada ao se colocar diante de um espelho na montagem fotográfica de Bárbara Kruger, *You are not yourself* (1981). Trata-se de uma imagem de uma mulher refletida por pedaços de espelho, e cada qual, atribui uma nova perspectiva de sua face exterior, à proporção que a frase *você não é você mesmo* compõe a imagem, de modo que o próprio indivíduo se vê como ficção (BERNARDO, 2010). Dessa forma, a imagem especular não esclarece a identidade do indivíduo de forma definitiva, antes, revela o que ele pode ser, além do que ele pensa que é. Tanto no poema de Cecília Meireles, quanto na montagem fotográfica de Barbara Kruger se verifica uma forma de alternância entre movimentos contrários, entre a consciência e as perspectivas alternativas fornecidas pelo espelho.

Então, se estabelece uma crise de identidade, em que na iminência de harmonizar consciência e expectativas, o espelho se rompe, porque a consciência tem seus descaminhos e as expectativas possui suas finalidades sociais. Logo, é fundamental se ver como outro, a partir de distintos ângulos,

formando uma ficção convincente à sociedade, especialmente, sob a condição feminina, em que a imagem é constantemente disfarçada, com o propósito de manter e de manusear os modelos. Daí a desavença de reconhecimento constante no universo feminino: as mulheres se reconhecem por projeções e olhares impostos, e assim, são posicionadas em lugar de se posicionarem, tornando-se outras, à medida que perpetuam paradigmas mortais que constituem a consequência de tristezas e de amarguras experienciadas por um sujeito que se encontra em suspense, uma vez que os reflexos são reativos e não consoladores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao distinguir os modos de ver as pinturas femininas em que as modelos portavam um espelho, Berger afirma que “A verdadeira função do espelho era outra. Era a de forçar a mulher a tratar-se a si própria, em primeiro lugar e essencialmente como visão.” (1980, p. 55). Ao perceber a figura feminina como depositária de olhares, e não como visionária de seu próprio reflexo ao espelho, o autor lamenta o fato de as mulheres, nesses retratos, se constituírem apenas como motivo de apreciação masculina, já que as imagens correspondiam a objetos que deveriam ser vistos e avaliados pelos homens. Conforme as palavras do autor: “Poder-se-ia simplificar tudo isto dizendo: os homens *agem*, as mulheres *aparecem*. Os homens olham para as mulheres. As mulheres veem-se a serem vistas [...] assim, a mulher transforma-se a si própria em objeto – e muito especialmente num objeto visual: uma visão.” (BERGER, 1980, p. 51).

Em relação ao acima exposto, é possível pensar que os retratos analisados nesse trabalho, seja através da composição escrita ou visual, sugerem outra postura de contemplação feminina: a mulher compõe e pondera sobre as perspectivas de suas imagens, de suas maneiras de acessar o real e representá-lo, a partir do espelho, que longe de ser acessório, é um operador de trocas que leva para outro lugar. Dessa forma, através das imagens em percepção artística, as mulheres *aparecem* ao mundo sob uma reapresentação: o que antes era apenas exibição, hoje é enigma universal, projeção de imagens em verso, em captura ou em pinceladas, a fim de lançar olhares sobre a complexa questão da identidade, que além de ser enigma, sua definição desemboca em ficção.

Finalmente, a partir da análise dos poemas em diálogo com as artes visuais, espera-se contribuir para o incentivo aos estudos e às abordagens

intersemióticas, com a finalidade de revisar as obras e de ressignificar os textos, demonstrando assim, os motivos que mantêm a linguagem do escritor literário eficiente (POUND, 2006), à proporção que o caráter humanizador da literatura (CANDIDO, 1995), também extensivo, às suas maneiras, às artes visuais, é reconhecido e viabilizado.

REFERÊNCIAS

ANKER, V.; DÄLLENBACH, L. A reflexão especular na pintura e literatura recentes. Tradução: Maria do Carmo Nino. *Art Internacional* vol. XIX/2, fevereiro, 1975.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 17ª reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2014.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 9ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Arcimboldo ou Retórico e Mágico. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p.117-134.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas v. 1.

_____. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BERGER, J. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BLIKSTEIN, I. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRADLEY, Sister Ritamary. Backgrounds of the Title

Speculum in Mediaeval Literature. In: *Speculum*: a journal of mediaeval studies. Massachusetts: Cambridge, 1954.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COSSON, R. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2016.

DIDI-HUBERMAN. Quando as imagens tocam o real. In: *Pós Belo Horizonte*. V. 2, n. 4, p.204-219, nov. 2012.

HORÁCIO. *Arte poética*. Intr., trad. e notas de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.

JÓNSSON, Einar Már. *Le Miroir*: naissance d'un genre littéraire. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

KRUGER, Barbara. *Untitled (You are not yourself)*. Montagem fotográfica, p&b., Altura: 842 pixels. Largura: 634 pixels. 288 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <<https://theartstack.com/artist/barbara-kruger/unknown-51057>>. Acesso em: 19 set. 2018.

LACAN, J. Le stade du miroir comme formateur da la fonction du Je. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966d.

MAGRITTE, R. *Portrait d' Irène Hamoir*. 1936, óleo sobre tela, 55x70, col. Louis Scutenaire, Bruxelas.

MEIRELES, Cecília. *Antologia Poética*. São Paulo: Global, 2013.

PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SALES, L.S. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário, in: *Revista do Departamento de Psicologia* - UFF, v. 17 - nº 1, p. 113-127, Jan./Jun. 2005.

