



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

MARIA ALZIRA DE CARVALHO SANTOS

**O VERBAL E O NÃO-VERBAL EM *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*, DE JOSÉ SARAMAGO: CONTRIBUIÇÕES DA SEMIÓTICA PARA A FRUIÇÃO DA LEITURA**

---

Londrina  
2010

MARIA ALZIRA DE CARVALHO SANTOS

**O VERBAL E O NÃO-VERBAL EM *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*, DE JOSÉ SARAMAGO: CONTRIBUIÇÕES DA SEMIÓTICA PARA A FRUIÇÃO DA LEITURA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, linha de pesquisa *Ensino/aprendizagem e Formação do Professor de Língua Portuguesa e de outras Linguagens*, como requisito final para a obtenção do título de doutora em estudos da linguagem.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Loredana Limoli

Londrina  
2010

\* Trabalho realizado com recursos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

### **Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

S237v Santos, Maria Alzira de Carvalho.

O verbal e o não verbal em manual de pintura, de José Saramago: contribuições da semiótica para a fruição da leitura. /Maria Alzira de Carvalho Santos. – Londrina, 2010.  
288f. : il.

Orientador: Loredana Limoli.

Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Estudos da Linguagem, 2007.

Inclui bibliografia.

1. Saramago, José – Teses. 2. Semiótica e literatura – Teses. 3. Leitura de imagem – Teses. I. Limoli, Loredana. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Ciências Agrárias. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. III. Título.

CDU 801.7:003

MARIA ALZIRA DE CARVALHO SANTOS

**O VERBAL E O NÃO-VERBAL EM *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*, DE JOSÉ SARAMAGO: CONTRIBUIÇÕES DA SEMIÓTICA PARA A FRUIÇÃO DA LEITURA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Londrina, linha de pesquisa *Ensino/aprendizagem e Formação do Professor de Língua Portuguesa e de outras Linguagens*, como requisito final para a obtenção do título de doutora em estudos da linguagem.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profª Drª Loredana Limoli  
Universidade Estadual de Londrina  
Orientadora

---

Profª Drª Adelaide Caramuru Cezar  
Universidade Estadual de Londrina

---

Profª Drª Clarice Zamonaro Cortez  
Universidade Estadual de Maringá

---

Profª Drª Mariângela Peccioli Galli Joanilho  
Universidade Estadual de Londrina

---

Profª Drª Rosana Cristina Zanelatto Santos  
Universidade Federal de Santa Maria

Londrina, 18 de outubro de 2010.

*Dedico este trabalho ao Érgio, meu companheiro de sempre; ao Pablo, Tales e Paola, meus filhos; e ao Milan, filho do meu filho. Estas criaturas me auxiliam constantemente a compreender melhor o mundo.*

## Agradecimentos

Agradecer é uma forma de manifestar gratidão e reconhecer a generosidade de pessoas que compartilharam comigo o desenvolvimento desta tese. Muitas foram as contribuições de professores, amigos e familiares. Sem a interferência dessas pessoas, este trabalho não teria chegado ao final. Na impossibilidade de nomeá-las todas, por anonimato, ou por alguma falha em minha percepção, menciono as seguintes.

Inicialmente, a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Loredana Limoli, orientadora do trabalho. Tive o privilégio de conhecê-la em 2003, por ocasião do meu ingresso em projeto de pesquisa sob sua coordenação. Desde então, ela vem somando experiências e contribuições à minha formação profissional e pessoal. Assim, carinhosamente, agradeço à Loredana, professora e orientadora, as valiosas e seguras orientações, a coerência nos encaminhamentos e a postura sempre tranquila, quando, às vezes, para mim, parecia estar "tudo perdido". À Loredana, professora e colega de profissão, agradeço a boa vontade de sempre e a generosidade em compartilhar conhecimentos, reconhecendo-lhe a postura ética com que sempre pautou suas atitudes profissionais. À Lore, amiga e companheira, agradeço a disposição de ouvir, a alegria e o prazer na convivência, o carinho nas várias vezes em que me recebeu no aconchego de sua casa. Por extensão, e também pela delicadeza com que sempre me atenderam, agradeço Fernando Fernandes, seu marido, e Martin, Danaê e Bernardo, seus filhos.

Meu reconhecimento e gratidão às professoras responsáveis pelo exame de qualificação: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adelaide Caramuru Cezar, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mariângela Peccioli Galli Joaniho, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosana Cristina Zanelatto Santos e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vanderci de Andrade Aguilera, pelas relevantes contribuições naquela fase do trabalho. Agradeço também a colaboração e as sugestões dos professores que se dispuseram ao debate em torno da pesquisa quando da realização dos SEDATA de 2007 e 2008: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Maria Gregório e Prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello.

Minha gratidão aos amigos, que participaram, junto comigo, dos projetos de pesquisa coordenados pela Prof<sup>a</sup> Loredana, pela alegria, pelo companheirismo e pela oportunidade que me deram de discutir a semiótica, tão importante para este estudo. Especialmente agradeço as professoras Ana Paula Ferreira de Mendonça e Maria Irene Pellegrino de Oliveira Souza, companheiras de sempre.

Meu reconhecimento e gratidão a Rosely Fernandes Lopes, secretária do Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), pelo seu atendimento sempre delicado, cortês e eficiente.

Esta tese discute, dentre outros temas, os processos de leitura e, como qualquer outro trabalho acadêmico, revela traços pessoais do autor. Por conta disso, relembro que, ao longo de minha vida, alguns professores foram responsáveis pela minha formação, pela minha visão de mundo, enfim, pelo que sou. Evidencio, inicialmente, meus pais, primeiros professores, que me ensinaram as primeiras letras e me incentivaram para as primeiras leituras. Devo a minha mãe, Alzira, o primeiro contato com o livro, *As mais belas histórias*. A meu pai, Osório, o primeiro contato com as imagens impressas de um atlas geográfico mundial. Recordo também as professoras do antigo ensino primário, cursado em Passos-MG, no Colégio Estadual Prof<sup>a</sup> Júlia Kubitschek. Minha homenagem às heroínas: Justina Israel Ferreira Martins (1º ano), Izabel Serafim de Andrade (2º ano), Terezinha de Andrade (3º ano) e Leonor Faria Cherain (4º ano). Nas séries seguintes, continuando o aprendizado de leitura de mundo, ressalto professores empenhados quanto ao papel de formadores e de educadores, Antônio Theodoro Grillo e Ivanize Prado de Vasconcelos. Já na fase adulta, na Universidade Estadual de Londrina, além de minha professora orientadora, registro: Vanderci de Andrade Aguilera, pelo contagiante amor à língua portuguesa; Adelaide Caramuru Cezar e Sérgio Paulo Adolfo, por igual amor à literatura; e Esther Gomes de Oliveira, pelos ensinamentos de professora administradora.

Como a filha mais nova de uma prole de cinco, recebi "escola" de meus irmãos Gilberto, Glória, João Batista e Paulo. Todos me ensinaram, cada um a seu modo, a conhecer e a ler este mundo, vasto mundo, *embora nenhum deles se chame Raimundo...* A eles, meu muito obrigada. Meus agradecimentos à Marta, Chiquinha e Vanderlei, irmãos do Érgio, pela torcida e pelo carinho de sempre.

Agradecimentos especiais a meus filhos Pablo, Tales e Paola. Tenho gratidão imensa a eles, por serem quem são e por tudo o que para mim representam. Estão sempre me lembrando que a juventude é bela e descomplicada. Agradeço igualmente Annalisa e Katrin, por serem, há tanto tempo, suas companheiras.

Uma enorme dívida tenho com Érgio, meu cúmplice e amigo de todas as horas. Primeiramente, pelo incentivo quanto à participação em programas de pós-graduação. Também, pela incansável disposição em contribuir com ideias e sugestões na solução de impasses, esses "companheiros" da pesquisa. Devo a ele a tranquilidade necessária para a efetivação de alguns anos de trabalho representado nas páginas que se sucedem.

Dentre as pessoas citadas, algumas habitam hoje outros planetas, outras estrelas, outras galáxias. A elas, meu agradecimento eterno por terem passado por aqui e por terem me ensinado tanto!

*O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a  
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás  
de casa.*

*Passou um homem depois e disse: Essa volta que o  
rio faz por trás de sua casa se chama enseada.*

*Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que  
fazia uma volta atrás da casa.*

*Era uma enseada.*

*Acho que o nome empobreceu a imagem.*

*(Manoel de Barros)*

SANTOS, Maria Alzira de Carvalho. *O verbal e o não-verbal em Manual de pintura e caligrafia, de José Saramago: contribuições da semiótica para a fruição da leitura*. 2010. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina.

## RESUMO

Neste trabalho, temos por objetivo apresentar leitura intersemiótica de *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago, de forma a contribuir para a construção da significação do romance. Essa leitura é resultante de análises e interpretações do texto romanesco constituído pelas linguagens verbal e não-verbal, ou seja, da narrativa em si, segmentada em sete partes, e de nove objetos plásticos subordinados àqueles segmentos. Tal material é destinado, em especial, a cursos relacionados à formação de professores de Língua Portuguesa, como também, de forma indireta, a alunos da escola de ensino médio. As análises se suportam nos fundamentos da semiótica de Greimas e de seus seguidores. Para o caso dos textos não-verbais, são também convidadas outras teorias, especialmente os estudos de Rudolf Arnheim. Estruturamos a apresentação da tese em três capítulos, além da introdução, da conclusão e da lista de referências. No capítulo 1, propomos refletir em torno da situação da leitura no Brasil. Baseamo-nos em estudos diversos, principalmente em documentos elaborados pelo Ministério da Educação. Além disso, discutimos o tema naquilo que diz respeito à leitura do texto literário, em especial, o de José Saramago. Para o caso do texto saramaguiano, apresentamos alguns estudos críticos de sua obra. Faz parte também deste capítulo uma síntese do projeto semiótico de Greimas e reflexões acerca do fenômeno da interdisciplinaridade. No capítulo 2, tratamos do tema da imagem sob os seguintes aspectos: da imagem como recurso expressivo, da hegemonia da imagem, do resgate da contemplação, da visibilidade e da visualidade, da alfabetização visual, da percepção visual e da semiótica plástica. No capítulo 3, apresentamos a análise propriamente dita de *Manual de pintura e caligrafia*, inicialmente, de forma geral, seguida pela análise dos segmentos, isto é, dos trechos verbais e visuais. Como forma de trazer à tona o fenômeno da intersemiotividade, traçamos em todas as análises um confronto entre as significações verbais e não-verbais. Verificamos objetos plásticos dos seguintes pintores, todos citados no romance em estudo: Pieter Bruegel, Giorgione, Édouard Manet, Humberto Espíndola, Vitale da Bologna, Pablo Picasso, Francisco de Goya, René Magritte e Peter Paul Rubens.

Palavras-chave – *Manual de pintura e caligrafia*; José Saramago; leitura intersemiótica.

SANTOS, Maria Alzira de Carvalho. *The verbal and non-verbal in Manual of painting and calligraphy, by José Saramago: contributions from semiotics to the enjoyment of reading*. 2010. Thesis (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina.

## SUMMARY

In this work, we aim to present an intersemiotic reading about the José Saramago's novel *Manual of painting and calligraphy* to contribute to the construction of meaning of romance. This reading resulted of analyses and interpretations of the romantic character text constituted by the verbal and non-verbal languages, in other words, of the narrative itself, segmented in seven parts, and of nine plastic objects subordinated to those segments. Such material is destined, in special, to courses related to the Portuguese Language teachers' formation, as well as, in the indirect form, to pupils of the school of secondary education. The analyses are supported in the bases of the Greimas' semiotics and of his followers. For the case of the non-verbal texts, there are also other invited theories, specially the Rudolf Arnheim's studies. We structure the presentation of the thesis in three chapters, besides the introduction, the conclusion and the list of references. In the Chapter 1, we propose to consider around the situation of the reading in Brazil. We are based on different studies, principally on documents prepared by the Education Ministry. In addition, we discuss the subject in what it concerns by the reading of the literary text, in special, the José Saramago's ones. For the case of the José Saramago's text, we present some criticism studies of his work. This chapter includes also a synthesis of the Greimas' semiotic project and reflections about the phenomenon of the interdisciplinility. In the Chapter 2, we treat the subject of the image under the following aspects: of the image like expressive resource, of the hegemony of the image, of the redemption of the contemplation, of the visibility and of the vision, of the visual literacy, of the visual perception and of the plastic semiotics. In the Chapter 3, we present the analysis properly stated of the *Manual of painting and calligraphy*, initially, in the general form, followed by the analysis of the segments, in other words, of the verbal and visual passages. As a form of bringing up the phenomenon of the inter-semioticity, we draw in all the analyses a confrontation between the verbal and non-verbal significations. We check plastic objects of the following painters, all cited in the novel in study: Pieter Bruegel, Giorgione, Édouard Manet, Humberto Espíndola, Vitale da Bologna, Pablo Picasso, Francisco de Goya, René Magritte and Peter Paul Rubens.

Key-words – *Manual of painting and calligraphy*; José Saramago; intersemiotic reading.

## Lista de figuras

Figura 1. GOYA, Francisco de. <i>A família de Carlos IV</i> . 1800. ....	46
Figura 2. Página de comando prova redação FUVEST 2010. ....	88
Figura 3. Imagem associada à prova de redação FUVEST 2010. ....	89
Figura 4. Página referente questão número 1 – prova português FUVEST 2010. ....	91
Figura 5. PATINIR, Joachim. <i>Paisagem com São Jerônimo</i> . 1516-1517. ....	99
Figura 6. LIBERO. [sem título]. 2007. ....	114
Figura 7. STIEGLITZ, Alfred. <i>O pontilhão</i> . 1907. ....	123
Figura 8. STRAND, Paul. <i>A cerca</i> . 1916. ....	123
Figura 9. MICHELANGELO. <i>Juízo final</i> . 1537-1541. ....	126
Figura 10. BRUEGEL, Pieter. <i>O pintor e o comprador</i> . [ca. 1565]. ....	149
Figura 11. GIORGIONE. <i>Concerto campestre</i> . [ca. 1510]. ....	171
Figura 12. MANET, Édouard. <i>Almoço sobre a relva</i> . 1863. ....	171
Figura 13. A profundidade em Giorgione. ....	175
Figura 14. A profundidade em Manet. ....	175
Figura 15. MANET, Édouard. <i>Almoço sobre a relva</i> . 1863. ....	177
Figura 16. RAIMONDI, Marcantonio. <i>O julgamento de Páris</i> . [ca. 1510-1520]. ....	177
Figura 17. ESPÍNDOLA, Humberto. <i>Composição IV</i> . 1968. ....	187
Figura 18. VITALE da Bologna. <i>São Jorge e o dragão</i> . [1330-1335]. ....	204
Figura 19. PICASSO, Pablo. <i>Guernica</i> . 1937. ....	204
Figura 20. GOYA, Francisco de. <i>O três de maio de 1808 em Madri</i> . 1814. ....	222
Figura 21. MAGRITTE, René. <i>O reino encantado (detalhe)</i> . 1953. ....	243
Figura 22. MAGRITTE, René. <i>Valores pessoais</i> . 1952. ....	245
Figura 23. RUBENS, Peter Paul. <i>Retrato de Paracelso</i> . [1615-1620]. ....	260
Figura 24. DA VINCI, Leonardo. <i>Mona Lisa</i> . [1503-1506]. ....	264
Figura 25. DA VINCI, Leonardo. <i>Mona Lisa (detalhe)</i> . ....	265
Figura 26. RUBENS, Peter Paul. <i>Retrato de Paracelso (detalhe)</i> . ....	265

## Lista de quadros

Quadro 1. Capítulos do romance e respectivos títulos .....	23
Quadro 2. Segmentos verbais e respectivas referências plásticas para análise .....	29
Quadro 3. Categorias visuais de Arnheim e suas características .....	117
Quadro 4. Bruegel: homologações – o semissimbolismo e as categorias topológicas .....	153
Quadro 5. Bruegel: homologações – o semissimbolismo e as categorias da forma .....	154
Quadro 6. Bruegel: percursos vinculados à categoria espacial equilíbrio .....	155
Quadro 7. Bruegel: percursos vinculados à categoria espacial direção.....	156
Quadro 8. Bruegel: percursos vinculados à categoria da forma .....	157
Quadro 9. Espíndola: homologações – o semissimbolismo e as categorias topológicas....	190
Quadro 10. Espíndola: homologações – o semissimbolismo e as categorias cromáticas...	191
Quadro 11. Espíndola: percursos vinculados à categoria espacial.....	192
Quadro 12. Espíndola: percursos vinculados à categoria cromática .....	193
Quadro 13. Goya: homologações – o semissimbolismo e as categorias topológicas .....	226
Quadro 14. Goya: homologações – o semissimbolismo e as categorias da forma .....	227
Quadro 15. Goya: homologações – o semissimbolismo e as categorias de cor e de luz....	228
Quadro 16. Goya: percursos vinculados às categorias topológicas .....	229
Quadro 17. Goya: percursos vinculados às categorias da forma .....	230
Quadro 18. Goya: percursos vinculados às categorias cromáticas e de luz.....	231
Quadro 19. Magritte: homologações – o semissimbolismo e as categorias da luz .....	247
Quadro 20. Magritte: percursos vinculados à categoria da luminosidade .....	248
Quadro 21. Rubens: homologações – o semissimbolismo e as categorias topológicas .....	266
Quadro 22. Rubens: homologações – o semissimbolismo e as categorias cromáticas .....	267
Quadro 23. Rubens: percursos vinculados às categorias topológica e cromática .....	268

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 – LEITURA E ENSINO .....	31
1.1 Considerações Iniciais .....	31
1.2 A Leitura no Brasil: o Texto Verbal vs o Texto Não-Verbal.....	34
1.3 A Leitura como um Encaminhamento Interdisciplinar .....	42
1.4 A Leitura do Texto Literário .....	48
1.5 A Leitura do Texto de José Saramago .....	51
1.6 O Projeto Semiótico de Greimas .....	64
CAPÍTULO 2 – IMAGEM: APELO COMUNICATIVO E SIGNIFICATIVO .....	84
2.1 Considerações Iniciais .....	84
2.2 A Imagem como Recurso Expressivo.....	92
2.3 Da Hegemonia da Imagem à Cegueira .....	95
2.4 A Imagem e o Resgate da Contemplação .....	97
2.5 Visibilidade e Visualidade.....	103
2.6 A Percepção e os Desafios da Alfabetização Visual .....	107
2.7 A Imagem como Suporte à Leitura do Texto Verbal e Vice-versa .....	110
2.8 A Semiótica Plástica e o Semissimbolismo .....	115
CAPÍTULO 3 – O ROMANCE: DESVENDANDO O AVESSO DO TEXTO.....	129
3.1 Considerações Iniciais sobre o Capítulo .....	129
3.2 Considerações Gerais sobre o Romance.....	131
3.3 Semiótica, Caligrafia e Pintura: Análise dos Segmentos .....	139
3.3.1 Segmento 1 – O despertar .....	139
3.3.2 Segmento 2 – Sobrevivência, incongruências da vida .....	161
3.3.3 Segmento 3 – Sobrevivência e caos .....	180

3.3.4	Segmento 4 – Sobrevivência e conflitos I.....	195
3.3.5	Segmento 5 – Sobrevivência e conflitos II.....	211
3.3.6	Segmento 6 – O renascimento, a reconciliação .....	234
3.3.7	Segmento 7 – O autoconhecimento .....	250
	CONCLUSÃO .....	270
	REFERÊNCIAS .....	278

## INTRODUÇÃO

Em dissertação de mestrado, defendida em 2005, propusemos uma leitura semiótica da obra *A Jangada de Pedra*, de José Saramago, fundamentada no modelo greimasiano de análise textual e direcionada à escola de ensino médio. Neste atual trabalho, damos continuidade a esses estudos semióticos; em primeiro lugar, porque acreditamos que, ao discutir textos dentro da metodologia proposta por Greimas e seus seguidores, estamos contribuindo para o prazer, a fruição e o aprimoramento da leitura enquanto possibilidade de recuperar a significação, o que, em consequência, leva a um aperfeiçoamento no domínio da língua portuguesa e de outras linguagens. Neste contexto, consideramos o processo leitura em seu mais amplo alcance, quer seja relacionado a textos verbais, quer seja a textos não verbais. Em segundo lugar, porque os materiais linguísticos e não linguísticos presentes na obra de José Saramago, rica e extensa, merecem atenções e cuidados continuados, o que não se mostra possível no intervalo de tempo oferecido pelos cursos de mestrado.

Sabemos que o professor de língua portuguesa está investido da responsabilidade de formar educandos, em última instância, sem nenhuma intenção de reducionismo, para a escritura e para a leitura de textos, ressaltado o fato de que, para escrever, é necessário ler. Para percorrer esse caminho de formação educacional de jovens e crianças, nem sempre muito fácil, esse professor enfrenta cotidianamente desafios no sentido de estimular no aluno o gosto pela leitura de forma geral e de motivá-lo a construir a significação<sup>2</sup> daquilo que leu, no intuito de garantir a progressividade do estímulo a outras leituras. Este assunto vem fazendo parte dos objetivos de inúmeros trabalhos acadêmicos, propiciando muita discussão, fracassos e conquistas. Como dele tratamos novamente, queremos lembrar que a leitura constitui tema instigante, dinâmico e digno de atenção, porquanto acompanha o indivíduo durante praticamente toda a sua vida e é responsável por grande parte de sua formação intelectual. A leitura compõe um processo em que se compartilha o conhecimento e diferentes visões de mundo, em que se intensifica e se facilita o avanço de novas tecnologias,

---

<sup>2</sup> O termo *significação* abriga, segundo Greimas e Courtés, "o conceito-chave em redor do qual se organiza toda a teoria semiótica." Esses autores listam diversas definições para o verbete. Selecionamos aquele que mais responde aos nossos anseios quanto aos processos de leitura: "[...] a significação não é apreensível senão no momento da sua manipulação, no momento em que, ao interrogar-se sobre ela em uma linguagem e num texto dados, o enunciador é levado a operar transposições, traduções de um texto para outro texto, dum nível de linguagem para outro, de uma linguagem, enfim, para outra linguagem. Esse fazer parafrásico pode ser considerado como representação da significação enquanto ato produtor, que reúne numa única instância o enunciatário-intérprete e o enunciatário-produtor." (GREIMAS E COURTÉS, 1983, p. 418).

enfim, um processo que, ao fazer transformar o individual, contribui para a transformação das relações sociais. Tal concepção pode ser reafirmada em Soares (2000), ao buscar uma definição para leitura. A autora concebe a leitura como um ato social:

Não. Leitura não é esse ato solitário; é interação verbal entre indivíduos socialmente determinados: o leitor, seu universo, seu lugar na estrutura social, suas relações com o mundo e com os outros; o autor, seu universo, seu lugar na estrutura social, suas relações com o mundo e com os outros. (SOARES, 2000, p. 18).

Mas esta é uma definição do processo de leitura, generalizante, até mesmo idealizada. Sabemos que, ao observar o interior desse processo, a situação se complica, os problemas surgem, o insucesso se instala. E já que falamos de insucesso, mencionamos que a recepção de textos é também parte constituinte daquele difícil caminho citado anteriormente. Fazemos menção à situação crítica em que se encontra a leitura no Brasil. Estudos, levantamentos e estatísticas elaborados a partir de resultados de avaliações (provas, provinhas e provões) aplicadas para os diversos níveis educacionais dão conta de que a situação é pouco confortável. No capítulo seguinte, apresentaremos esses dados de forma mais detalhada. Por ora, importa frisar o fato de que o tema da leitura, incontáveis vezes alçado ao centro das atenções dos profissionais da educação, ainda está longe de ser totalmente esclarecido.

Por outro lado, não superados os desafios e os problemas de leitura vinculados ao texto verbal, remetemo-nos a outro, de maior complexidade e de maior alcance, a leitura do texto não-verbal manifestado por imagens ou, ainda, por sincretismo de linguagens. As pesquisas nesse campo têm-se intensificado nas últimas décadas, porém há muito a percorrer. Temos que o lugar, por excelência, destinado a auxiliar o indivíduo a adquirir, ou a aprimorar, uma leitura diferenciada em relação à imagem, é a escola, onde é possível, em princípio, manuseá-la, lê-la, refletir sobre ela e, então, compreendê-la. Quanto a essa relação da imagem com algo a ser aprendido, citamos manifestação de Limoli (2006):

[...] Na esfera social do mundo globalizado, a pedagogia da imagem surgiu como uma emergência, algo que foi preciso ser criado às pressas, para que os desafios impostos pela presença maciça da visualidade no dia-a-dia do homem contemporâneo pudessem ser vencidos com um mínimo de acerto. (LIMOLI, 2006, p. 61).

Buscando argumentos nos PCNEM+<sup>3</sup> (BRASIL, 2003), ou seja, em documentos orientadores de práticas educacionais para esse grau escolar (o ensino médio), notamos que os conceitos e competências gerais a serem desenvolvidos em relação à Língua Portuguesa vão além do texto verbal. Na expressão daqueles documentos:

Atualmente entende-se que também a linguagem não-verbal perpassa os conteúdos e temas da nossa disciplina (Língua Portuguesa). Por exemplo, ao aproximar um texto literário de outro texto, construído em linguagem não-verbal, analisando os recursos expressivos de cada um deles com base em critérios de semelhanças e diferenças, podem ser relacionados textos e contextos de uso. Tais conceitos podem ser desenvolvidos comparando-se por exemplo o texto de Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, com as imagens de Cândido Portinari, em *Os Retirantes*. (BRASIL, 2003, p. 59).

Somando às alegações anteriores em torno do texto não-verbal, citamos também Silva (2008), em depoimento à revista *Educação*: "Uma concepção de leitura e de leitor deve contemplar, hoje, todos os meios e linguagens [...]. A escrita permitindo entender melhor a imagem e, vice-versa, a imagem facilitando a compreensão crítica da escrita." (SILVA, 2008, p. 22). Tal depoimento é parte de reportagem veiculada naquele periódico cujo objetivo é o de discutir e demonstrar como a alteração dos suportes de leitura que vem sistematicamente ocorrendo em função do desenvolvimento tecnológico provoca mudanças de hábito nos públicos leitores.

Com a evocação dos argumentos apontados, não temos a pretensão de demonstrar que o problema de leitura ou de aproximações de leitura entre textos concebidos em diferentes formas de manifestação esteja resolvido. Acreditamos estar equacionado, ainda assim, de forma incipiente. A formação de professores que dê conta dessas práticas exige tempo, esforço de pesquisadores e políticas adequadas de ensino.

Após essas considerações sobre questões de leitura de textos verbais, imagéticos, ou sincréticos, que cuidaram das justificativas iniciais de nossas pretensões, passamos a ponderar sobre os motivos que nos levaram à escolha de uma obra da literatura portuguesa, de José Saramago, *Manual de pintura e caligrafia*<sup>4</sup>, e com a qual queremos dialogar de forma intersemiótica.

---

<sup>3</sup> PCNEM+: conjunto formado pelas siglas: PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais), EM (Ensino Médio). O sinal + remete à edição formulada para publicação das orientações complementares para o ensino médio.

<sup>4</sup> De agora em diante, simplesmente *MPC*.

A escolha do romance deve-se ao fato de ele tratar de forma intensa de manifestações de imagens, como pinturas, esculturas, entre outras técnicas de trabalhos visuais. Além disso, torna-se de grande valor para a nossa discussão o fato de o autor dedicar inúmeras passagens a questionamentos teóricos sobre o tema imagem, como o que segue:

*[...] Mas seria sempre uma imagem, nunca a verdade. E esse foi provavelmente o grande erro: julgar que a verdade é captável de fora, com os olhos só, supor que existe uma verdade apreensível num instante e daí para diante tranquilamente imóvel, como nem mesmo a estátua o é, ela que contrai e dilata à mercê da temperatura, que se corrói com o tempo.* (SARAMAGO, 1992, p. 78)<sup>5</sup>

Contribuiu também para a escolha de *MPC*, como objeto de estudo, o fato de Saramago valer-se de uma escrita um tanto quanto distante do "normal". A sintaxe utilizada pelo autor em seus escritos apresenta importantes alterações quando da publicação de *Levantado do chão* (lançado em 1980). No entanto, essas alterações já podem ser sentidas em *MPC* (editado pela primeira vez em 1977), como no trecho que segue:

*Se dizer a profissão de alguém é dizê-lo ou alguma coisa dizer do que estava por saber, e se administrar é ofício, além do benefício que é, registo que S. é administrador do Senatus Populusque Romanus. Que é o Senatus Populusque Romanus? Um disfarce, tal como o escrevo, e também um gosto meu de anacronismo [...] Porém, não disfarço tudo, porque SPQR são as veras iniciais da designação da empresa onde S. é senhor. Misturo o Senado e o Povo Romano com este capitalismo, e verifico que, no fundo, tudo é o mesmo senado e no povo são poucas as diferenças.* (*MPC*, p. 23)

Seixo (1999), analisando a obra *MPC*, confirma-nos tal situação:

*E de tal maneira a personagem, que escreve sobre si própria, repete que tudo é biografia, ao longo do livro, que se poderá colocar a hipótese de que a questão das vírgulas e do movimento mais amplo da pontuação, conhecido como especificidade estilística de José Saramago a partir de *Levantado do Chão*, se acha aqui incipientemente esboçada.* (SEIXO, 1999, p. 153).

Em função da importância do conhecimento sintático de qualquer língua, sobretudo e por razões óbvias, da língua materna, abrimos aqui um parêntese: para a compreen-

---

<sup>5</sup> As demais citações desta obra, transcritas da mesma edição, estarão seguidas apenas da indicação das respectivas páginas colocadas entre parênteses e da abreviatura do título, *MPC*. Esclarecemos ainda que, como forma de marcar diferença entre as reproduções de trechos da obra de Saramago e as citações de outros autores, as primeiras (as reproduções) serão sempre grafadas em itálico, com recuo à esquerda de 2 cm.

são e conseqüente domínio da língua, é necessário informar o aluno, especialmente aquele que se encontra no nível médio, que o ensino da sintaxe, e mesmo das outras partes da gramática, objetiva, em última instância, o conhecimento linguístico, e não deve se fundar em receituários. Convém sempre lembrar, em relação ao ensino, o caráter apriorístico da língua e de sua gramática natural, que compreender a gramática da língua materna é buscar norteadores para o uso linguístico e não se envolver em "camisas de força". Se assim não fosse, como poderíamos apreciar e ter em tão alta conta um escritor como Guimarães Rosa, que, com sua singular destreza em transformar a sintaxe da língua portuguesa, para demonstrar a pressa de um de seus personagens, produziu o seguinte trecho?

Suspa! – que me não dão nem tempo para repuxar o cinto nas calças e me pôr debaixo de chapéu, sem vez de findar de beber um café nos sossegos da cozinha. [...] Vi o que era. E, pois. Lá se ia, se fugia, o meu esmarte Patrão, solerte se levantando da cama, fazendo das dele, velozmente, o artimanhoso. (ROSA, 1994, p. 143).

Fechado o parêntese, lembramos que o simples fato de ser solicitado à leitura de obra da literatura lusitana já conduz o aluno para tais reflexões, considerando inúmeras diferenças entre as duas variedades linguísticas, a do Brasil e a de Portugal. Somado a isso, temos Saramago que, ao subverter literariamente a sintaxe da língua materna, produz textos em que se inscrevem materiais linguísticos de grande importância para a verificação científica. E ainda temos que o texto literário, de forma geral, pelas suas características discursivas, como tempo e espaço, traz uma fonte de auxílio ao leitor, principalmente o jovem leitor, quanto a sua situação no mundo, sob os pontos de vista temporal e espacial.

Finalmente, também contribuiu para a escolha de obra de José Saramago, ainda que de forma periférica, certa frequência de indicações,<sup>6</sup> quando dos exames vestibulares, de leitura de suas obras por várias universidades do país. E já que fizemos alusão ao exame

---

<sup>6</sup> Alguns exemplos dessas indicações e respectivas fontes:

- ✓ *Ensaio sobre a cegueira* – vestibular para ingresso em 2009 – Escola de Direito de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas – [www.fgv.br](http://www.fgv.br);
- ✓ *Ensaio sobre a cegueira* – vestibular para ingresso em 2010 – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro – [www.iftriangulo.edu.br](http://www.iftriangulo.edu.br);
- ✓ *Levantado do chão* – vestibulares para ingresso em 2009 e em 2010 – Universidade Estadual de Londrina – [www.uel.br](http://www.uel.br);
- ✓ *Memorial do convento* – vestibular para ingresso em 2010 – Universidade Federal do Piauí – [www.ufpi.br](http://www.ufpi.br);
- ✓ Obras em prosa – vestibulares para ingresso em 2009 e em 2010 – Universidade Federal de Pernambuco – [www.ufpe.br](http://www.ufpe.br);
- ✓ *O conto da ilha desconhecida* – vestibular para ingresso em 2010 – Universidade Federal de Juiz de Fora – [www.ufjf.br](http://www.ufjf.br).

vestibular, e considerando a ligação de *MPC* com as artes plásticas, lembramos também a cobrança, nas provas, por parte de algumas instituições, de conhecimentos relacionados às artes, como a pintura, a música, o cinema, entre outras. É o que nos informa Gomes (2009):

Além de exigir que o aluno domine as disciplinas tradicionais do ensino médio, tornou-se comum os vestibulares cobrarem também conhecimentos de arte, que são pedidos inclusive no novo Enem. Questões sobre manifestações plásticas, cênicas e visuais e sobre música deverão ser respondidas, ao menos, pelos 4,5 milhões de estudantes inscritos no Enem e pelos candidatos da UNESP, FGV - Direito e UnB. (GOMES, 2009, p. 2).

Por essas razões, fizemos de *MPC* o texto suporte para nossa pesquisa em torno dos discursos verbal e visual e estamos vinculando esse objeto de estudo a uma proposta de ensino pelos seguintes motivos: primeiro, porque acreditamos que, para estar no mundo, a leitura de imagens faz-se imprescindível e que ainda há muito a percorrer quanto à pesquisa em torno da linguagem visual, especialmente se envolvida com a linguagem verbal. Segundo, porque o romance escolhido para estudo contém, além da riqueza de imagens mentais fornecidas comumente pelo texto literário, outra abundância imagética suscitada pela linguagem escrita carente de ser desvendada. Terceiro, porque esperamos contribuir para a formação de professores, cujas tarefas incidem, por sua vez, na formação de jovens estudantes, na elaboração do pensamento crítico e reflexivo. Em função dessas crenças e esperanças, necessitamos de referenciais teóricos e metodológicos que nos auxiliem nessa tarefa. Elegemos, então, a teoria semiótica constituída e desenvolvida por Greimas e seus seguidores para a fundamentação desta pesquisa. Para o caso dos textos visuais, dadas as características especiais dos objetos plásticos, buscamos fundamentos também em teóricos da arte visual, como Arnheim, Barthes, Dondis e outros. Posteriormente, falaremos em pormenores das teorias que respondem pelos modelos teórico-metodológicos das análises desenvolvidas, sobretudo a teoria semiótica.

A esta altura, importa questionar: por que relacionar semiótica e ensino? Construir a significação textual não é algo simples, exige método e persistência. É preciso saber como o texto engendrou essa significação, como se deu a enunciação, como se deu o arranjo sintático, como se deu a semantização das partes que completam o todo textual, tanto o verbal quanto o não-verbal. Tudo isso contribui para a significação. E tudo isso precisa ser aprendido! O percurso gerativo de sentido existe, sem reducionismo tautológico, para ser percorrido. De preferência, para o caso dos mais jovens, ao lado de pessoas mais experientes, como um professor. Observando dessa forma o que está escrito, ou o que está pintado,

ou fotografado, não importa, o leitor vai adquirindo e aumentando potencialidades para a produção e recepção de textos futuros. Essa leitura, quando intermediada por um professor, tem sua dificuldade reduzida. É importante frisar que interferir nos processos de leitura, sobretudo no sentido de atenuar dificuldades, confere, ao lado de outras ações, maior relevância ao papel social a ser desempenhado pelo professor.

Ensino, leitura, literatura, imagens, significação, processos que se entrelaçam e, por conta deste entrelaçamento, direcionamos este trabalho, em especial, a professores, quer estejam ainda em formação nas universidades, nos cursos de Letras, quer estejam já em ambientes de trabalho, conduzindo classes de jovens no ensino médio. Assim, consideramos importante deixar clara nossa posição em relação ao público-alvo desta pesquisa: pretendemos atingir, de forma privilegiada, o professor ainda em formação. Não podemos esquecer, porém, de que este professor, ao se formar, na maioria dos casos, passa a se responsabilizar pela formação de alunos do ensino fundamental ou médio. Por essa razão, temos os alunos do ensino médio, sobretudo os concluintes da terceira série, também como nosso público-alvo, sempre com o acompanhamento, a intermediação e a orientação do professor e, por extensão, dos recursos colocados à disposição da escola. Quando se trata de educação, não há como restringir, enquanto públicos, nem professores, nem alunos. Estão dialeticamente imbricados, enfim, temos o aluno como público-alvo final e o professor como público-alvo intermediário.

Neste sentido, registramos e desfazemos um paradoxo: escolhemos uma obra literária que remete a objetos visuais, porém, não os apresenta fisicamente, o que, somado às dificuldades já próprias do texto literário, acentua a complexidade naturalmente instalada quando da leitura do romance. Reconhecemos que *MPC* é uma obra desafiante, até mesmo difícil, para alunos do ensino médio, que têm pressa, que sofrem as pressões de uma sociedade a lhes exigir escolhas para as quais muitos ainda não estão prontos. Lembramos que *MPC* constitui uma escolha nossa, desse modo, nunca é demais trazer à tona a liberdade de escolha do professor, o qual, julgando conveniente usar *MPC* em sala de aula, terá nesta pesquisa uma extensa fonte de informações. Em suas preferências por outras obras de Saramago, ou por outras da literatura portuguesa, ou por outras que façam alusão a objetos plásticos, também poderá se valer deste trabalho como fonte de consultas e de analogias. Por essa razão, insistimos: nosso público-alvo final, embora sendo o aluno de séries concluintes do ensino médio, precisa ser acompanhado e orientado por professores que, por sua vez, devem passar por sólida formação em cursos de Letras ou correlatos.

Pretendemos analisar, segundo o modelo greimasiano e de outros teóricos da arte visual, o romance já citado em conjunto com outras manifestações culturais que com ele se relacionam. Essas manifestações culturais a que aludimos referem-se a obras citadas pelo narrador no decorrer do romance. O quadro 2, que apresentamos adiante, na página 29, expõe uma visão mais detalhada e definida do objeto.

Assim, temos como objetivo geral promover leitura intersemiótica de *MPC* de forma a contribuir para a construção da significação do romance. Tal leitura reveste as linguagens componentes da obra, isto é, o texto verbal em conjunto com os textos derivados das produções visuais citadas pelo autor. Acreditamos com isso estar gerando maior motivação para os leitores do romance, pois, temos em *MPC* uma imensa galeria de arte. Portanto, *MPC*, além de lido, precisa ser "visto". Perseguindo este objetivo, cuidamos de análises e interpretações de diversos trechos verbais e de objetos plásticos a eles relacionados. Pretendemos que este material seja aplicável como fonte de subsídios para professores em seus trabalhos em sala de aula e desejamos, sobretudo, que possam encontrar uma reflexão abrangente sobre o diálogo possível, ou seja, a intersemiotividade entre a linguagem verbal escrita, o romance, no caso, e a linguagem não-verbal, especialmente a pintura. Registramos que este trabalho está disponibilizado sob a forma de *proposta*, uma vez que, por opção metodológica, nossa pesquisa não contemplou trabalho de campo, experimental. Neste caso, colocamos à disposição um material que possa ser utilizado por universidades, enquanto formadoras de profissionais do ensino e também por escolas de ensino médio.

Para dar conta desse objetivo antes indicado, consideramos necessária a observação estrutural das obras em questão quanto aos planos de conteúdo e de expressão. Necessária também a observação dos valores temáticos e estéticos, para, em seguida, a partir dessas observações, evidenciar os percursos geradores de sentido que se apresentam ao longo da pesquisa. De maneira específica, pretendemos:

- ✓ apresentar leitura geral e semiótica do romance *MPC*, do texto verbal em sua totalidade;
- ✓ examinar os trechos verbais constituintes dos segmentos selecionados sob os fundamentos da semiótica greimasiana;
- ✓ examinar as obras plásticas, evocadas no romance, consideradas relevantes para o entendimento e fruição do romance. Analisá-las em consonância com os fragmentos verbais que motivaram o seu aparecimento;

- ✓ observar, quando do exame de *MPC*, em conjunto com os quadros pictóricos descritos, ou citados, ao longo da obra, como se dá a relação intersemiótica de uma forma narrativa confrontada com uma imagem de natureza plástica; de que forma aproximações e distanciamentos de sentidos colaboram para a execução do mesmo tema;
- ✓ levantar e discutir os intertextos que se apresentam nos trechos sob análise, no sentido de auxiliar e subsidiar possíveis encaminhamentos interdisciplinares, tendo em vista que, ao discutir obras de linguagens diversas, outras formas de conhecimento serão conclamadas, a exemplo da história da arte e seus respectivos movimentos em torno do pensamento do homem.

Para esta pesquisa, estamos nos valendo de inúmeros estudiosos de diversas áreas do conhecimento, dentre eles, citamos: Magda Soares, Marisa Lajolo, Regina Zilberman (para discussões em torno da leitura); Donis A. Dondis, Jean-Marie Floch, Norval Baitello Jr., Rudolf Arnheim (para discussões em torno da linguagem visual); Roland Barthes, Umberto Eco (para discussões em torno das relações intersemióticas); Courtés, Diana Barros, Greimas, Luiz Fiorin (para discussões em torno da semiótica); Maurice Merleau-Ponty (para discussões em torno da fenomenologia). Perpassando essas discussões, apresentamos análise semiótica do romance *MPC* e dos objetos plásticos a ele vinculados, estes últimos, desde que de relevada importância para a significação da obra.

Como metodologia de apresentação do trabalho, privilegamos as seguintes vertentes: as deficiências de leitura na escola e consequentes demandas de pesquisa; a visibilidade, o apelo à imagem, presente em textos verbais, especialmente em textos literários; as relações intersemióticas existentes em textos que se manifestam em linguagens múltiplas; propostas de encaminhamentos interdisciplinares e, finalmente, as análises de textos verbais e visuais. Este trabalho se insere na clássica pesquisa descritivo/qualitativa e se apresenta dividido em 3 capítulos, além desta introdução, das considerações finais e da relação de referências, como nossa exposição a seguir.

No capítulo 1, propomos refletir em torno da situação da leitura no Brasil. Baseamo-nos em estudos diversos, principalmente em documentos elaborados pelo Ministério da Educação. Além disso, discutimos o tema naquilo que diz respeito à leitura do texto literário, em especial, o de José Saramago. Para o caso do texto saramaguiano, apresentamos alguns estudos críticos de sua obra. Faz parte também deste capítulo uma síntese do projeto semiótico de Greimas e reflexões acerca do fenômeno da interdisciplinaridade.

No capítulo 2, tratamos do tema da imagem sob os seguintes aspectos: da imagem como recurso expressivo, da hegemonia da imagem, do resgate da contemplação, da visibilidade e da visualidade, da alfabetização visual, da percepção visual e da semiótica plástica.

No capítulo 3, apresentamos a análise propriamente dita de *MPC*, inicialmente, de forma geral, seguida pela análise dos segmentos, isto é, dos trechos verbais e visuais.

Para o acompanhamento da metodologia deste trabalho, julgamos interessante falar da "metodologia de apresentação" da obra, objeto de estudo, ou seja, José Saramago, em *MPC*, apresenta dois romances: um englobante, para o qual não há uma distribuição formal em capítulos, porém dispõe-se graficamente de forma tal a sugerir uma separação em 37 partes; outro, englobado, este distribuído em cinco capítulos, não sucessivos, nomeados pelo escritor. Para melhor organizar nosso trabalho, aproveitamos essas disposições e as numeramos sequencialmente como capítulos, maneira tradicional de apresentação gráfica dos romances, como mostrado, logo adiante, no quadro 1. Como este trabalho propõe uma vinculação com a escola, optamos por atribuir títulos, a que denominamos *títulos temáticos*, a todos esses "capítulos" por nós delineados, pois entendemos que, quanto maior o número de informações a respeito do romance, melhor e mais fácil será sua recepção. Estamos utilizando a expressão *títulos temáticos* pelo fato de termos procurado, ao conceber tal titulação, vinculá-la ao tema responsável pelo capítulo. O quadro a seguir resume o que acabamos de expor:

#### Quadro 1. Capítulos do romance e respectivos títulos

Capítulo	Páginas	Títulos <sup>7</sup>
01	5 a 16	Sobre escrever e pintar
02	17 a 21	Sobre construir imagens pela escrita
03	23 a 35	Sobre cores e luminosidade
04	37 a 46	Sobre relações superficiais

<sup>7</sup> Títulos por nós atribuídos (títulos temáticos). Apenas 5 são atribuídos pelo autor, estes estão grafados em itálico.

Capítulo	Páginas	Títulos <sup>7</sup>
05	47 a 57	Sobre a arte de retratar figuras humanas
06	59 a 71	Sobre a verdade
07	73	Sobre as aparências
08	75 a 80	Sobre a verdade e a imagem
09	81 a 92	Sobre a amizade e a introspecção
10	93 a 97	Sobre a verdade na ficção e vice-versa
11.1	99 a 104	Sobre o verdadeiro despertar. <i>Primeiro exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem. Título: As impossíveis crônicas.</i>
12	105 a 112	Sobre como ver imagens
13	113 a 120	Sobre a gênese da autobiografia
14.2	121 a 126	Sobre a 36ª Bienal de Veneza. <i>Segundo exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Eu, bienal em Veneza.</i>
15	127 a 134	Sobre a realidade
16	135 a 141	Sobre a pintura do santo
17.3	143 a 148	Sobre a relação do homem comum com a obra de arte. <i>Terceiro exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: O comprador de bilhetes-postais.</i>
18	149 a 150	Sobre a ruptura com Adelina
19	151 a 157	Sobre o sentimento de "deserto"
20	159 a 162	Sobre copiar para repetir a história
21.4	163 a 168	Sobre Florença e Siena. <i>Quarto exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Os dois corações do mundo</i>
22	169 a 175	Sobre escrever uma autobiografia (a real)
23	177 a 185	Sobre escrever a história dos outros

Capítulo	Páginas	Títulos <sup>7</sup>
24.5	187 a 192	Sobre cidades e museus. <i>Quinto e último exercício de autobiografia em forma de narrativa de viagem. Título: As luzes e as sombras.</i>
25	193 a 202	Sobre a arte e outras possibilidades de expressão
26	203 a 213	Sobre formação de ideologias
27	215 a 216	Sobre despedidas
28	217 a 230	Sobre o feio e o belo
29	231 a 236	Sobre conhecer o outro
30	237 a 238	Sobre prisões
31	239 a 249	Sobre o desconhecido
32	251 a 257	Sobre novas relações
33	259 a 261	Sobre o Movimento dos Oficiais (1974)
34	263 a 268	Sobre o Movimento dos Trabalhadores
35	269 a 271	Sobre como pintar o "quadro do amor"
36	273 a 276	Sobre o autorretrato – o narrador se revela
37	277	Sobre o fim da clandestinidade

Neste quadro, como forma de identificar melhor os capítulos, usamos a convenção NN.X, onde:

NN = número atribuído por nós (romance englobante);

X = número atribuído pelo autor às partes do romance englobado.

Assim, temos as numerações 11.1; 14.2; 17.3; 21.4 e 24.5, indicadoras do lugar onde se localizam os cinco "exercícios" propostos pelo autor, que os conceitua e os intitula como "exercícios de autobiografia em forma de capítulos de livro", procedendo da seguinte forma:

- ✓ primeiro exercício – correspondente ao capítulo 11 (p. 99 a 104): *As impossíveis crônicas*;
- ✓ segundo exercício – correspondente ao capítulo 14 (p.121 a 126): *Eu, bienal em Veneza*;
- ✓ terceiro exercício – correspondente ao capítulo 17 (p. 143 a 148): *O comprador de bilhetes postais*;
- ✓ quarto exercício – correspondente ao capítulo 21 (p. 163 a 168): *Os dois corações do mundo*;
- ✓ quinto exercício – correspondente ao capítulo 24 (p. 187 a 192): *As luzes e as sombras*.

Em uma fase preliminar, após a verificação dos capítulos, como dispostos no quadro anterior, fizemos levantamento dos objetos plásticos comentados, ou simplesmente citados no livro, em torno de 150 peças, entre quadros, esculturas, conjuntos arquitetônicos (palácios, igrejas, etc.). Com o amadurecimento da pesquisa e já com o olhar direcionado para o trabalho analítico, selecionamos, para análise, sete partes do romance. Aqui, estamos denominando essas partes como *segmentos*. Destes segmentos, tomamos para análise o conteúdo verbal e os objetos visuais comentados ou referenciados pelo autor. Greimas (1993), em *Maupassant, a semiótica do texto*, dedica grande importância aos processos e critérios de segmentação do texto em análise, no caso, o conto *Dois amigos*, de Guy de Maupassant. Ele segmenta o conto em 12 sequências e as nomeia (denominações arbitrárias, segundo Greimas, 1993, p. 112), da seguinte forma:

- ✓ Sequência I – Paris
- ✓ Sequência II – A amizade
- ✓ Sequência III – O passeio
- ✓ Sequência IV – A busca
- ✓ Sequência V – A paz
- ✓ Sequência VI – A guerra
- ✓ Sequência VII – A captura

- |                  |   |                             |
|------------------|---|-----------------------------|
| ✓ Sequência VIII | – | A reinterpretação           |
| ✓ Sequência IX   | – | A recusa                    |
| ✓ Sequência X    | – | A morte                     |
| ✓ Sequência XI   | – | As exéquias                 |
| ✓ Sequência XII  | – | O encerramento da narrativa |

Como norma para essa segmentação, Greimas utiliza, num primeiro momento, critérios espaçotemporais que, segundo suas argumentações

[...] têm a vantagem de estarem uniformemente presentes em todo discursivo (sic) pragmático, quer dizer, no discurso que relata séries de 'acontecimentos' ou de 'fatos' que se encontram necessariamente inscritos no sistema de coordenadas espaço-temporais. (GREIMAS, 1993, p. 19).

Entretanto, quando esse critério espaçotemporal não é suficientemente adequado para a segmentação, Greimas lança mão de outros critérios, por exemplo, do critério gramatical, para delimitar as sequências V, VI e VII, em função da presença do operador *mas*, a que ele denomina *disjuntivo lógico*. Já em *Du sens, essais sémiotiques*, Greimas (1983a) segmenta, para análise, o conto *La Ficelle*, também de Guy de Maupassant, de acordo com três critérios, quais são: critérios espaçotemporais, critérios relativos a um saber (coletivo ou individual) e critérios gramaticais.

Essa investida de Greimas em relação aos critérios de segmentação de um texto disposto para análise ofereceu-nos material e sugestões para procedermos à segmentação de *MPC*, "nosso" texto em análise. Utilizamos então o critério temático, isto é, obedecemos ao abrangente tema da *vida*, posto que uma das grandes razões do romance se concentra na feitura da autobiografia do narrador. E, como se trata de uma autobiografia, essas partes obedecem, sinteticamente, à trajetória de vida do biografado, portanto, o narrador personagem se instala como o fio condutor de todo nosso trabalho analítico. A decisão pela escolha das sete partes, ou sete segmentos, obedeceu também a outros critérios que merecem menção: 1. relevância da parte (do segmento) com relação à totalidade do romance, o que implica, considerando a soma das partes, uma boa representatividade da obra; 2. relevância na relação entre o objeto visual citado e o texto verbal; 3. privilégio às situações iniciais e finais do romance (capítulos 1, 36 e 37); privilégio às situações intermediárias, ou seja, o ro-

mance "interno" escrito pelo narrador-pintor (capítulos 14.2 e 17.3); 4. descarte dos capítulos, cujo texto verbal, em nenhum momento, encaminha o leitor a objeto visual.

Como forma de limitar didaticamente a seleção dos objetos visuais em relação aos segmentos, atendemos a dois critérios principais:

**1. relação um para um**, ou seja, um trecho verbal, um objeto visual – segmentos 1, 3, 5, 6 e 7. Razão pela qual deixamos de contemplar obras como *O homem dos olhos cinzentos*, de Ticiano (segmento 1), diversas obras de Goya (segmento 5). No caso do segmento 3, há uma relação extensa de obras, por força da visita feita pelo narrador à Bienal de Veneza de 1972. Não podemos negar que a escolha da obra de Humberto Espíndola para análise, embora cabível em nossos critérios, possui caráter afetivo, tendo em vista a citação de um brasileiro em evento de grande importância artística no mundo. Aqui ficção e realidade se confundem, Espíndola realmente participou da 36ª Bienal de Veneza, em 1972;

**2. relação um para dois**, ou seja, um trecho verbal, dois objetos visuais – segmentos 2 e 4. Os dois trechos verbais sugerem, no conteúdo, situações de comparação. Por esta razão, escolhemos dois objetos visuais também passíveis de serem comparados entre si. No caso do segmento 2, como os quadros de Giorgione e de Manet sugerem, além de entre si, comparações com quadros de Rafael e de Raimondi, preferimos, para não tornar muito extensa a análise deste segmento, desconsiderar os quadros de Delvaux. No caso do segmento 4, assim como no 3, há uma extensa relação de obras, novamente, por força da visita feita pelo narrador a vários museus, em Ferrara e em Bolonha. Escolhemos *Guernica*, de Picasso, e *São Jorge e o dragão*, de Vitale da Bologna, igualmente por se prestarem a um trabalho analítico de comparação.

Da mesma forma que intitulamos os "supostos" capítulos do romance, atribuímos também títulos a esses segmentos selecionados para análise. Por que títulos diferentes, se os segmentos referem-se a capítulos já intitulados? Explicamos da seguinte forma: os segmentos selecionados para análise foram intitulados em função do romance em sua totalidade, como dito anteriormente, em função da trajetória de vida do biografado. Por sua vez, para intitular os capítulos, levamos em conta o tema forjado apenas no espaço do capítulo. No quadro 2, a seguir, apresentamos nossa seleção:

Quadro 2. Segmentos verbais e respectivas referências plásticas para análise

Seg.	Páginas	Cap.	Título do capítulo	Referências plásticas	Título do segmento
1	5-16	1	Sobre escrever e pintar	<i>O pintor e o comprador</i> , de Pieter Bruegel	O despertar
2	59-73	6 e 7	Sobre a verdade (6) e Sobre as aparências (7)	<i>Concerto campestre</i> , de Giorgione; <i>Almoço sobre a relva</i> , de Manet	Sobrevivência, incongruências da vida
3	121-126	14.2	Sobre a 36ª Bienal de Veneza	<i>Bovinocultura IV</i> , de Humberto Espíndola	Sobrevivência e caos
4	143-148	17.3	Sobre a relação do homem comum com a obra de arte	<i>São Jorge e o dragão</i> , de Vitale da Bologna e <i>Guernica</i> , de Pablo Picasso	Sobrevivência e conflitos I
5	217-230	28	Sobre a feiura e a beleza	<i>O três de Maio de 1808 em Madri</i> , de Goya	Sobrevivência e conflitos II
6	239-249	31	Sobre o desconhecido	<i>O reino encantado</i> , de René Magritte	O renascimento, a reconciliação
7	273-277	36 e 37	Sobre o autorretrato: o narrador se revela (36) e Sobre o fim da clandestinidade (37)	<i>Paracelso</i> , de Rubens	O autoconhecimento

Como metodologia de análise dos segmentos, em seus trechos verbais, como já informado anteriormente, fazemos uso do modelo semiótico concebido por Algirdas Julien Greimas, sinteticamente apresentado a seguir. De forma mais detalhada, apresentamos a teoria no decorrer do primeiro capítulo e também ao longo das análises dos segmentos, no capítulo 3. Para o caso dos objetos visuais, buscamos também para nossas reflexões, além de Greimas, os estudos de Donis A. Dondis, Jean-Marie Floch, Norval Baitello Jr., Roland Barthes, Rudolf Arnheim e outros. Essas reflexões em torno das questões imagéticas aparecem no capítulo 2. A metodologia de apresentação das análises aparece no início do capítulo 3.

Formulada por Algirdas Julien Greimas, a teoria semiótica greimasiana, elaborada a partir do conjunto de referências fornecidas pela semântica estrutural, denominação homônima de sua obra fundamental, constitui a base metodológica que adotamos neste trabalho para verificar os percursos de sentido construídos em *MPC* e nas obras plásticas que com ele dialogam, conforme definido em nosso objeto de estudo. Consideramos que, com a análise e o cruzamento desses percursos entre as obras, estaremos dando conta do fenômeno da intersemiotividade.

A teoria greimasiana, por si só, consiste em um método de análise textual. Aplicar o modelo semiótico de Greimas significa observar o texto, no caso, *MPC* e obras correlacionadas, nas suas estruturas fundamentais, mais abstratas e mais simples (as oposições semânticas de base), estruturas narrativas (de estado e de transformação) e estruturas discursivas, mais concretas e mais complexas (as categorias de tempo, espaço e pessoa), que originam o percurso gerativo do sentido.

Finalizamos este capítulo introdutório em que nos propusemos a divulgar anseios, relevâncias e métodos de trabalho. Muitos destes assuntos serão abordados novamente ao longo do trabalho com o intuito de elucidar melhor algum dado. No capítulo seguinte, tratamos de forma mais detalhada dos processos de leitura e suas relações com a escola.

## CAPÍTULO 1 – LEITURA E ENSINO

*Começar a ler foi para mim como entrar num bosque pela primeira vez e encontrar-me, de repente, com todas as árvores, todas as flores, todos os pássaros. Quando fazes isso, o que te deslumbra é o conjunto. Não dizes: gosto desta árvore mais que das outras. Não, cada livro em que entrava, tomava-o como algo único. (José Saramago)*

Fonte primária: *El País Semanal*, Madrid, 29 de Novembro de 1998

Fonte secundária: <http://caderno.josesaramago.org/2010/06/09/livros/>



LAERTE. [sem título]. 2010. In: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 jan. 2010, Caderno Ilustrada, p. E7.

### 1.1 Considerações Iniciais

Levando em conta que o romance *MPC*, objeto de estudo desta pesquisa, encaminha o leitor a inúmeras linguagens não verbais e embora dotado fisicamente apenas da linguagem verbal, propomos neste primeiro capítulo uma reflexão sobre a situação da leitura no Brasil, baseada em estudos diversos, especialmente, em documentos elaborados por órgãos vinculados ao Ministério da Educação, entidade que responde política e institucionalmente pelos rumos da educação brasileira. Tal reflexão vem ao encontro de nossas preocupações em torno da formação de professores, especialmente, de Língua Portuguesa. Posto que o tema abrangente deste capítulo refere-se aos processos de leitura e seus reflexos na escola, propomos também discutir: 1. o tema naquilo que diz respeito à leitura do texto literário, em especial, o de José Saramago. Para o caso do texto saramaguiano, propomos

também apresentar alguns estudos críticos de sua obra, pois textos emissores de juízo crítico refletem a leitura de seus idealizadores; 2. o projeto semiótico de Greimas, uma vez que, sinteticamente falando, representa um método de leitura; 3. o fenômeno da interdisciplinaridade, que, se bem observado, amplia evidências da significação.

Embora pareça óbvio, consideramos pertinente informar que não restringimos à escola o papel de formação de cidadãos leitores, outras organizações sociais podem, e devem, assumir parte desta tarefa. Essa vinculação que fazemos da leitura ao ensino deve-se ao fato de que, sendo a escola uma instituição manifestamente aceita, com irrisórias exceções, por toda a sociedade brasileira; de grande penetração territorial; de funcionamento previsto na constituição federal; reserva-se a ela um local apropriado de sistematização dos processos de leitura, iniciando, em termos etários, na fase infantil e estendendo-se até a fase adulta.

Neste sentido, estamos atentos ao que a escola representa em termos sociais. Se temos como objetivo neste trabalho, além de outros, fornecer material bibliográfico destinado à escola de ensino médio, ou de ensino superior, isto se deve, também, a um posicionamento pró-escola, pró-educação formal. A sociedade da qual fazemos parte encontra-se organizada e estruturada de tal maneira que a presença da escola e suas respectivas funções, como a leitura e a escrita, parecem-nos praticamente inquestionáveis. Nossas vidas se guiam, cotidianamente, pelas leituras que fazemos do mundo.

Todavia, não podemos deixar de lado o compromisso de relativizar os fenômenos a nós circundantes. A escola e tudo o mais que ela representa relativizam-se na medida em que questionamos as relações ideológicas entre o Estado, o mercado (tomado aqui como o conjunto dos meios de produção e consumo) e os cidadãos-escolares (alunos, professores e demais profissionais da área da educação). Sumariamente falando, a escola oferece aos seus públicos, ou deveria oferecer, segundo seus preceitos, condições de enfrentamento na sociedade. Meninos e meninas aprendem muito para, quando adultos, trabalharem, ou melhor, produzirem muito.

[...] Há um Aparelho Ideológico de Estado que desempenha incontestavelmente o papel dominante, embora nem sempre se preste muita atenção à sua música: ela é de tal maneira silenciosa! Trata-se da Escola. Desde a pré-primária, a Escola toma a seu cargo todas as crianças de todas as classes sociais, e a partir da Pré-Primária, inculca-lhes durante anos, os anos em que a criança está mais "vulnerável", entalada entre o aparelho de Estado familiar e o aparelho de Estado Escola, "saberes práticos" [...] envolvidos na ideologia dominante (o francês, o cálculo, a história, as ciências, a literatura), ou simplesmente, a ideologia dominante no estado puro (moral, instrução cívica, filosofia). (ALTHUSSER, 1970, p. 64).

O autor, responsável pela obra *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*, argumenta que, para existir, toda a formação social deve produzir e reproduzir as condições da sua produção. Essa reprodução deve acontecer para as forças produtivas e para as relações de produção existentes nos meios sociais. Para explicar o que entende por sociedade, o autor incursiona por noções de Direito, de Estado e de Ideologia. Relacionando ideologia e estado, segue conceituando os Aparelhos Repressivos de Estado e os Aparelhos Ideológicos de Estado. Nos primeiros, prevalece a repressão, embora funcionem secundariamente pela ideologia. Nos segundos, prevalece a ideologia, embora funcionem secundariamente pela repressão. Althusser conclui então que a Escola, não sendo um aparelho puramente ideológico, "educa" por métodos apropriados de sanções, de exclusões, de seleções.

Nesta direção, e já que o momento sugere relativizações, importa também relativizar o valor positivo, absoluto, concedido à leitura e, por conseguinte, à escrita. Gnerre (1991), partindo do pressuposto de que a escrita é prescindível como forma de comunicação em muitas culturas e tradições e analisando os processos de alfabetização sob um ponto de vista político, faz a seguinte afirmação:

Existe hoje um verdadeiro 'mito' da alfabetização, compartilhado pela maioria dos governos [...] e pela própria UNESCO. Trata-se de uma perspectiva de extrema valorização dos aspectos positivos da alfabetização, vista como o passo central num processo de 'modernização' dos cidadãos. A alfabetização seria o passo decisivo para que grandes massas mergulhadas nas culturas orais abandonassem valores e formas de comportamento 'pré-industrial', se tornassem mais disponíveis para processos de industrialização e cooperassem de forma ativa no processo de expansão do poder do Estado. A aceitação básica do valor indiscutivelmente positivo da escrita foi intocável durante décadas. (GNERRE, 1991, p. 44-45).

Soares (2000), amparada em Gnerre (1991) e em outros estudiosos, discute o valor atribuído à leitura/escrita por pessoas pertencentes a classes dominantes e por pertencentes a classes dominadas. Em suas pesquisas, a autora percebe distinções nessa valorização: "enquanto as classes dominantes vêem a leitura como fruição, lazer, ampliação de horizontes, de conhecimentos, de experiências, as classes dominadas a vêem pragmaticamente como instrumento necessário à sobrevivência, ao acesso ao mundo do trabalho, à luta contra suas condições de vida." (SOARES, 2000, p. 21).

Também convém avisar que não entraremos, por ora, no mérito dos processos de cognição da leitura (aspectos físicos, neurológicos ou psicológicos), revelados em estu-

dos de inquestionável importância<sup>8</sup>, porém exteriores aos nossos propósitos. Como nossa pretensão consiste em elaborar análises e interpretações de um texto literário, verbal, mas que referencia constantemente o não-verbal, portanto, dotado de linguagens que vão exigir do leitor maior acuidade sensorial no momento da recepção, nossa atenção se volta com maior ênfase para os processos de significação, razão pela qual escolhemos o modelo semiótico de análise que percorre a gramática do texto, buscando-lhe e descrevendo-lhe o percurso gerativo do sentido. Consideramos, ademais, tendo em vista ser este trabalho voltado também para alunos do ensino médio, que as estratégias cognitivas de leitura ou de recepção do texto, como inferências, acionamento de *frames*, análise morfológica para resolução de termos desconhecidos, entre outras, já fazem parte da rotina do aluno leitor, pois é fato que na ausência dessas estratégias os processos de significação se tornarão prejudicados.

## 1.2 A Leitura no Brasil: o Texto Verbal vs o Texto Não-Verbal

Postas as ressalvas, é inevitável lembrar o privilégio concedido pela escola à linguagem verbal. É certo que outras linguagens também são por ela conclamadas, como veremos mais adiante, porém, ainda de forma tímida e periférica. A linguagem verbal, não resta dúvida, ocupa densamente o espaço da disciplina Língua Portuguesa, no dia a dia dos professores, na elaboração de materiais didáticos, nos documentos e avaliações institucionais, enfim, para muitos, o ensino da língua materna se suporta primordialmente em questões linguísticas. Não fazemos oposição a este comportamento que privilegia o verbal, afinal, há argumentos fundamentais que legitimam o privilégio. Recorremos a dois deles: primeiro, com o advento da escrita e sua posterior popularização em razão da imprensa, a comunicação humana se revestiu de tamanha complexidade que a exigência por novas demandas para sua compreensão cresce constantemente; segundo, a linguagem verbal se apresenta em todas as disciplinas e é imprescindível para a construção do saber. O que desejamos colocar em discussão é a necessidade de aproximação, de interação das diversas

---

<sup>8</sup> As referências neste campo são abundantes. Citamos alguns estudiosos: Ângela Kleiman (2004 e 2007), Frank Smith (1999), Isabel Solé (1998), Jean Foucambert (1994), Lúcia Fulgêncio e Yara Liberato (2002), Mary Kato (1999), Vilson Leffa (1996) e outros.

linguagens, no que diz respeito aos processos de ensino-aprendizagem no âmbito da disciplina Língua Portuguesa. Não importa que o verbal seja privilegiado, importa que as linguagens ditas não verbais sejam sempre consideradas, nunca marginalizadas.

Ressaltamos que não estamos sós nessa empreitada. Há uma grande quantidade de trabalhos – institucionais, acadêmicos, independentes – que versam sobre a necessidade de sistematizar, nas escolas, a leitura do não-verbal. Em 1997, com a implantação dos PCN e, posteriormente, em 2000, com a implantação dos PCNEM, percebemos, ainda que de forma tangencial, uma preocupação com a língua materna enquanto linguagem que permeia e é permeada por outras linguagens presentes nas relações sociais:

O processo de ensino/aprendizagem de Língua Portuguesa deve basear-se em **propostas interativas língua/linguagem**, consideradas em um processo discursivo de construção do pensamento simbólico, constitutivo de cada aluno em particular e da sociedade em geral. **Essa concepção destaca a natureza social e interativa da linguagem**, em contraposição às concepções tradicionais, deslocadas do uso social. O trabalho do professor centra-se no objetivo de desenvolvimento e sistematização da linguagem interiorizada pelo aluno, **incentivando a verbalização da mesma e o domínio de outras** utilizadas em diferentes esferas sociais (BRASIL, 2000, p. 18, negritos nossos).

No parágrafo anterior, fizemos referência a uma "preocupação tangencial" relativa à interação das linguagens pelo fato de que o documento imediatamente citado, embora mencione, como trabalho do professor, o incentivo à verbalização da língua e ao domínio de outras [linguagens], em momento diverso, concentra a reflexão na linguagem verbal: "As expressões humanas incorporam todas as linguagens, mas, para efeito didático, a linguagem verbal será o material de reflexão, já que, para o professor de língua materna, ela é prioritária como instrumento de trabalho." (BRASIL, 2000, p. 18).

Esclarecemos que estas duas últimas citações (referentes a BRASIL, 2000, p. 18) fazem parte de um trabalho, cujo objetivo é o de desenvolver, de forma mais minuciosa, as disposições para o Ensino Médio, listadas na Seção IV da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) 9.394/96. Portanto, é natural certa assimetria como a demonstrada anteriormente, visto serem documentos institucionais, de forte apelo ideológico, provavelmente, redigidos em momentos e por pessoas diferentes. Neste contexto, vale citar como a LDB dispõe sobre a disciplina Língua Portuguesa para o ensino médio, em especial, a primeira diretriz:

O currículo do ensino médio [...] destacará a educação tecnológica básica, a compreensão do significado da ciência, das letras e das artes; o processo histórico de transformação da sociedade e da cultura; a língua portuguesa

como instrumento de comunicação, acesso ao conhecimento e exercício da cidadania (BRASIL, 1996, Seção IV).

Merece lembrar que, para o exercício pleno da cidadania, a leitura das diversas linguagens presentes no social é imprescindível. A mesma LDB, em seu texto, um pouco mais adiante, aponta: "Os conteúdos, as metodologias e as formas de avaliação serão organizados de tal forma que ao final do ensino médio o educando demonstre: [...] **conhecimento das formas contemporâneas de linguagem.**" (negrito nosso). Com isso, queremos salientar que as diversas formas de linguagem, entre elas, por certo, as não-verbais, fazem parte do acervo de importância quando da elaboração de documentos relativos à educação no Brasil. Contudo, os problemas de leitura são repisados insistentemente e ainda não se encontram solucionados, portanto, carentes de atenção e de investimentos.

Voltando um pouco ao tema que diz respeito ao privilégio da língua em comparação às demais linguagens, notamos que tal raciocínio vem ecoando desde os fundamentos de Saussure, o qual, ao argumentar a respeito do "lugar da língua nos fatos humanos", faz a seguinte observação: "A língua é um sistema de signos que exprimem idéias, e é comparável, por isso, à escrita, [...], aos ritos simbólicos, às formas de polidez, [...]. Ela é apenas o principal desses sistemas." (SAUSSURE, 2006, p. 24. Primeira edição em 1916).

Benveniste, em seus estudos sobre a semiologia da língua, retoma essa observação de Saussure de que a língua é "apenas o principal desses sistemas" e questiona: "O mais importante sob qual aspecto? Será simplesmente por que a língua tem um lugar maior na vida social do que qualquer outro sistema? Nada permite chegar a uma decisão." (BENVENISTE, 1989, p. 49. Primeira edição em 1974).<sup>9</sup>

O autor segue buscando analogias entre as diversas linguagens<sup>10</sup> e a língua. Nessa busca, reflete e encaminha importantes considerações sobre a música e sobre as artes plásticas, para, então, concluir, também, sobre o fato de que as outras linguagens, as não linguísticas, orbitam em torno da língua:

Uma coisa ao menos é certa: nenhuma semiologia do som, da cor, da imagem será formulada em sons, em cores, em imagens. Toda semiologia de um sistema não-lingüístico deve pedir emprestada a interpretação da língua,

---

<sup>9</sup> Particularmente, para estas duas últimas referências, a de Benveniste e a de Saussure, estamos informando o ano da primeira edição para desfazer eventual estranhamento quanto ao fato de Benveniste (1989) reportar a Saussure (2006).

<sup>10</sup> Para o nosso propósito, estamos utilizando o termo linguagem, que Benveniste denomina *sistema de signos*, em consonância com o seu objetivo que é o de discutir a elaboração das diversas semiologias.

não pode existir senão pela e na semiologia da língua. (BENVENISTE, 1989, p. 61).

Embora admitindo a prioridade da língua, ou sistema de signos linguísticos, Benveniste pondera sobre a incontestável importância das relações sógnicas em nosso cotidiano e propõe discutir o lugar desses outros sistemas de signos, desejando concluir sobre a necessidade de elaborar uma semiologia própria para cada um desses sistemas. Sobre a importância dessa diversidade de sistemas sógnicos, o autor declara:

A menor atenção ao nosso comportamento, às condições da vida intelectual e social [...] nos mostra que utilizamos concorrentemente e a cada instante vários sistemas de signos [...], em suma, e sem ultrapassar a constatação empírica, é claro que nossa vida inteira está presa em redes de signos que nos condicionam a ponto de não se poder suprimir apenas um sem colocar em perigo o equilíbrio da sociedade e do indivíduo. (BENVENISTE, 1989, p. 51-52).

E se nossa vida inteira está presa em redes de signos, como nos informa Benveniste, e uma vez que estamos refletindo a respeito da situação da leitura no Brasil, voltamos às orientações propostas pelos PCNEM (BRASIL, 2000) e PCNEM + [(orientações complementares) (BRASIL, 2003)] quanto às competências e habilidades a serem desenvolvidas em Língua Portuguesa, sobretudo ao que diz respeito à leitura e interação com outras linguagens. Isso vem amparar a argumentação que trazemos aqui até o momento e a relação com nosso objeto de estudo. Para os PCNEM, esperam-se desenvolver três grandes grupos de competências: 1. *representação e comunicação*; 2. *investigação e compreensão*; 3. *contextualização sociocultural*. Sobre esses grupos, trazemos as seguintes informações:

Ao conceituar o primeiro grupo, *representação e comunicação*, são mencionadas as linguagens verbal e não-verbal, fazendo lembrar que a linguagem não-verbal também integra os conteúdos da disciplina. Ao listar, para esse grupo, as competências e habilidades, há a seguinte referência para a habilidade "ler e interpretar": "Ser leitor, no sentido pleno da palavra, pressupõe uma série de domínios: do código (verbal ou não) e suas convenções; dos mecanismos de articulação que constituem o todo significativo; do contexto em que se insere esse todo." (BRASIL, 2003, p. 62).

Para conceituar o item "integração" pertencente ao segundo grupo, *investigação e compreensão*, os PCNEM valorizam o reconhecimento de identidades que se revelam nos textos, entre as diversas linguagens. Para os PCNEM, esse reconhecimento pode propiciar a integração entre as manifestações da cultura. Listando e discutindo as competências e

habilidades previstas para esse segundo grupo, são mencionadas várias ações que extrapolam a linguagem verbal, entre elas, citamos: 1. reconhecer recursos expressivos das linguagens; 2. identificar manifestações culturais no eixo temporal, reconhecendo os momentos de tradição e de ruptura; 3. emitir juízos críticos sobre manifestações culturais; 4. identificar-se como usuário e interlocutor de linguagens que estruturam uma identidade cultural própria; 5. analisar metalinguisticamente as diversas linguagens.

O terceiro grupo, *contextualização sociocultural*, o próprio título já deixa claro o comparecimento de outras linguagens, além da verbal, em praticamente todos os tópicos ali abordados, tanto os relacionados ao conceito de *contextualização sociocultural* quanto os relacionados às competências e habilidades. A propósito da possibilidade de leitura de linguagens que não a verbal, destacamos o item que conceitua, para os PCNEM, o fenômeno *desfrute (fruição)*:

Trata-se do aproveitamento satisfatório e prazeroso de obras literárias, musicais ou artísticas, de modo geral – bens culturais construídos pelas diferentes linguagens – depreendendo delas seu valor estético. Apreender a representação simbólica das experiências humanas resulta da fruição de bens culturais. (BRASIL, 2003, p. 67).

Fizemos aqui observações sobre como os PCNEM preconizam a leitura no interior da disciplina Língua Portuguesa e sobre como esta última se encontra atrelada às demais linguagens possíveis e circunscritas no meio social. Tais observações apontaram para o fato de que, ao menos em teoria, existem esforços no sentido de organizar, de nortear um currículo que, se bem praticado, poderá levar o aluno concluinte do ensino médio a uma apreciação significativa do mundo.

Por certo que uma apreciação significativa do mundo corresponde a uma leitura, não somente do código verbal, como também de outros códigos; que apreender a significação dos textos com os quais o jovem lida em seu dia a dia não seja uma tarefa pesada e totalmente desvinculada de prazer ou de interesse; que o descarte de leitura, desse ou daquele texto, proposto pelo jovem, seja feito de maneira consciente e não movido pela angústia provocada pela incapacidade diante do desconhecido; que se opere no jovem uma diferença, mínima que seja, entre o antes e o depois da fruição de um novo texto. Assim compreendemos uma *apreciação significativa do mundo*.

Entretanto, parece haver certa distância entre as propostas oferecidas pelos PCNEM e o que se pratica nas escolas brasileiras. Para falar desta distância, vamos nos valer, em primeiro lugar, de instrumentos de avaliação desenvolvidos pelo Ministério da Edu-

cação – MEC, mais precisamente, pelo SAEB – Sistema nacional de avaliação da educação básica.

O Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira – INEP – órgão vinculado ao MEC, vem sistematicamente promovendo e aplicando, desde 1990, exames bienais (Prova Brasil e SAEB) de proficiência em Matemática e Língua Portuguesa, esta última, com foco em leitura. Tais exames objetivam avaliar a situação educacional brasileira e são aplicados, em regime amostral, a alunos de 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> séries do ensino fundamental e de 3<sup>a</sup> série do ensino médio. A respeito dos resultados dessas provas, fizemos em 2005 algumas considerações em dissertação de mestrado (SANTOS, 2005), com os dados disponibilizados na época pelo INEP, posicionados em 2001 e 2003.

A avaliação de desempenho (posição em 2001) de estudantes brasileiros, matriculados na 3<sup>a</sup> série do ensino médio, apresenta os seguintes resultados: "42% dos alunos estão nos estágios<sup>11</sup> "muito crítico" e "crítico" de desenvolvimento de habilidades e competências em Língua Portuguesa. A maioria dos estudantes (53%) está no estágio "intermediário" e os denominados "adequados" somam 5%." (BRASIL, 2004, p. 7). Em junho de 2004, novos resultados, posição em 2003: pouca coisa mudou: 39% dos alunos nos estágios "crítico" e "muito crítico", 55% no estágio "intermediário" e 6% no estágio "adequado". (BRASIL, 2004a, p.37).

Hoje, podemos somar a essas considerações os resultados de 2005, 2007 e 2009, que continuam se apresentando de forma desanimadora, isto é, com médias ainda distantes daquela reveladora do leitor competente, conforme mostra tabela comparativa de resultados, a seguir:

---

<sup>11</sup> Informamos que na época o INEP se valia da seguinte nomenclatura para designar os diversos estágios em que se encontravam os alunos em relação à leitura: conforme Brasil (2004, p. 10), a) alunos no estágio "muito crítico" = não são bons leitores, não desenvolveram habilidades de leitura compatíveis com a 4<sup>a</sup> e a 8<sup>a</sup> séries; b) alunos no estágio "crítico" = ainda não são bons leitores, apresentam algumas habilidades de leitura, mas aquém das exigidas para a série (lêem apenas textos narrativos e informativos simples); c) alunos no estágio "intermediário" = desenvolveram algumas habilidades de leitura, porém insuficientes para o nível de letramento da 3<sup>a</sup> série; d) alunos no estágio "adequado" = são leitores competentes, demonstram habilidades de leitura compatíveis com as três séries do ensino médio (textos argumentativos mais complexos, paródias, textos mais longos e complexos, poemas mais complexos e cartuns e dominam recursos linguístico-discursivos utilizados na construção de gêneros).

**Tabela 1 – Brasil geral, médias de proficiência em Língua Portuguesa – de 1995 a 2009**

Série/Ano	1995	1997	1999	2001	2003	2005	2007	2009
4ª série do E.F.	188,3	186,5	170,7	165,1	169,4	172,3	175,8	184,3
8ª série do E.F.	256,1	250,0	232,9	235,2	232,0	231,9	234,6	244,0
3ª série do E.M.	290,0	283,9	266,6	262,3	266,7	257,6	261,4	268,8

Obs.: E.F. – ensino fundamental; E.M. – ensino médio

**Fontes:**

1. referente aos dados de 1995 a 2005: MINISTÉRIO da Educação. INEP. SAEB 2005-primeiros resultados, 2007, p. 6.
2. referente aos dados de 2007 e 2009: [http://portalideb.inep.gov.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=6&Itemid=6](http://portalideb.inep.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=6&Itemid=6) Acesso em 17 mar. 2009 (dados 2007) e 01.07.2010 (dados 2009).

Para compreender melhor os dados da tabela precedente, é necessário informar a natureza dessas médias: elas são apresentadas em escala de proficiência, que varia entre 0 e 500 e é única para as três séries. Essa escala<sup>12</sup> é dividida em níveis, descritos de acordo com a proficiência esperada nas séries (4ª e 8ª do ensino fundamental ou 3ª do ensino médio). Exemplificando, a média 257,6 (linha 3ª série do ensino médio, coluna 2005) indica que alunos de 8ª série localizam informações em paráfrases, a partir de texto expositivo extenso; identificam a finalidade de uma fábula, demonstrando apurada capacidade de síntese, identificam a tese de textos argumentativos, com linguagem informal e inserção de trechos narrativos, entre outras habilidades. Chama-nos a atenção o fato de a média exemplificada (257,6), conseguida por alunos do ensino médio, inserir-se em níveis de habilidades compatíveis com as esperadas na 8ª série. A diferença é mínima, se a compararmos com a média alcançada pelos alunos da 8ª série, em 1995 (256,1), ou seja, 1 ponto e meio. A esse respeito, quando da edição dos resultados do SAEB 2001, Carlos Henrique Araújo e Nildo Luzio, membros da diretoria do SAEB, já anunciavam:

A escala de desempenho do SAEB é única para cada disciplina investigada, descrevendo as habilidades e competências desenvolvidas pelos estudantes na 4ª e 8ª séries do ensino fundamental e 3ª série do ensino médio. É possível fazer comparações entre as séries, isto é, avaliar quanto os estudantes agregaram de conhecimento nos três anos de ensino médio. Cerca

<sup>12</sup> A descrição completa dos níveis da escala de Língua Portuguesa é facilmente localizável pela *internet*, *site* do Ministério da Educação, INEP, Prova Brasil e Saeb – [www.mec.gov.br](http://www.mec.gov.br)

de 74% dos alunos apenas consolidaram níveis de habilidades e competências, em leitura, considerados adequados entre a 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> série do ensino fundamental e 21% adquiriram somente as habilidades características da 8<sup>a</sup> série. Os números evidenciam que pouco conhecimento foi adicionado após três anos de ensino médio, desnudando a falta de eficiência desse nível. (ARAÚJO e LUZIO, 2004, p. 8).

Com isso, os autores constatarem e confirmam nossa preocupação em torno dos resultados apresentados em provas realizadas para aferir a qualidade da leitura de nossos jovens e crianças. A elevação conseguida nas médias de 2005 para cá pode até configurar-se como uma boa notícia, mas é pouco significativa se considerarmos todo o processo avaliativo desde sua implantação em 1995.

Ao lado desse exame bienal, o mesmo instituto aplica anualmente, sempre com foco em leitura quanto à disciplina Língua Portuguesa, embora com objetivos os mais diversos, outros exames, tais como: ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio; PISA – Programa Internacional de Avaliação de Alunos; ENCCEJA – Exame Nacional para Certificação de Competências de Jovens e Adultos e Provinha Brasil. Privilegiamos dados e discussões em torno da Prova Brasil/SAEB pelo fato de este exame abarcar um número maior de estudantes, que, ao serem avaliados, estampam consigo, a avaliação da escola onde frequentam e as políticas educacionais das regiões onde moram.

A partir da análise dos resultados desses inúmeros exames, e, por que não, em resposta ao clamor da sociedade que aguarda, há tempos, o implemento de ações de melhoria na educação, o MEC lança, em 2007, o PDE – Plano de Desenvolvimento da Educação (BRASIL, 2008), concebido com o objetivo maior de melhorar a educação brasileira, oferecida às crianças, jovens e adultos. Para impulsionar o PDE, criou-se um plano de metas que estabelece diretrizes às diversas instâncias governamentais (união, estados e municípios) no sentido de superarem os entraves persistentes em nosso sistema de ensino. Para que haja uma demonstração numérica, indicatória de permanência dos problemas ou de sua superação, criou-se, quando da elaboração do PDE, o IDEB – Índice de Desenvolvimento da Educação Básica. O IDEB resulta da combinatória de dois indicadores: fluxo escolar (índice de repetência, ou não) e desempenho dos estudantes (resultados da Prova Brasil em Língua Portuguesa e Matemática).

Com vistas a orientar gestores e demais profissionais da educação, sobretudo no que diz respeito à aplicação da Prova Brasil no ano de 2009, o MEC/INEP elaborou caderno que os instrumentaliza, de forma mais bem sistematizada do que em edições anteriores, quanto às matrizes de referência para avaliação nas disciplinas Língua Portuguesa e

Matemática e, também, de grande importância pedagógica, os atualiza quanto aos PCN, que, desde sua criação em 1997, já preconizavam constante atualização. Este caderno, ao discorrer sobre os descritores concernentes ao Tópico II<sup>13</sup>, faz as seguintes considerações sobre as habilidades linguísticas esperadas dos alunos, o que vem enfatizar nossa inquietação quanto aos procedimentos de leitura do texto verbal e do não-verbal:

Este tópico requer do aluno habilidades linguísticas de interpretar textos que conjuguem as linguagens verbal e não-verbal ou, ainda, textos não verbais. [...] Além do material especificamente linguístico, muitos textos lançam mão de signos ou sinais de outros códigos, de outras linguagens, que, de muitas formas, concorrem para o entendimento global do sentido. Articular esses diferentes sinais representa uma habilidade de compreensão de grande significação, sobretudo atualmente, pois são muitos os textos que misturam tais tipos de representação, fazendo demandas de leitura de elementos não verbais para o entendimento global do texto exposto. (BRASIL, 2008, p. 37).

### 1.3 A Leitura como um Encaminhamento Interdisciplinar

A leitura encaminha o leitor a novas conquistas, a novos conhecimentos e, não raro, a possíveis reformulações daquilo que já faz parte de seu saber. Essa afirmação vale praticamente para todo tipo de leitura, a de lazer, a de busca de informações gerais, a de busca de informações técnicas e muitas outras, seja no ambiente doméstico, no trabalho, na escola, não importa. O que importa, no momento, é a capacidade que os textos têm de se remeterem uns aos outros e de exigirem de nós, leitores, informações que os completem ou que os ressignifiquem.

Assim, quando lemos, por exemplo, uma matéria jornalística que nos dá conta de exames realizados no corpo mumificado de Tutancâmon, uma série de intertextos e consequentes disciplinas, ou áreas do conhecimento, são solicitados, se quisermos garantir a total apreensão do significado do texto. A matéria jornalística, antes referida, vem nos informar que Zabi Hawass, explorador residente da National Geographic, coordenou os "exames

---

<sup>13</sup> A matriz de referência de Língua Portuguesa, balizadora da Prova Brasil, compõe-se de seis tópicos: I. procedimentos de leitura; II. implicações do suporte, do gênero e/ou do enunciador na compreensão do texto; III. relação entre textos; IV. coerência e coesão no processamento do texto; V. relações entre recursos expressivos e efeitos de sentido; VI. variação linguística. Cada tópico, por sua vez, compreende diversos descritores que indicam as habilidades a serem avaliadas. Os seis tópicos totalizam, para o ensino médio, 21 descritores, detalhados em BRASIL, 2008, p. 22-23.

mais detalhados já feitos na múmia de Tutancâmon, incluindo uma tomografia computadorizada e a reconstrução da face do faraó com base nos dados do estudo." (VALLE, 2009. p. E4).

Quantas disciplinas foram acionadas para que tal fato acontecesse e, por conseguinte, se tornasse notícia? Quantas disciplinas, ou quantos conhecimentos, acionamos para compreender, com um mínimo de precisão, o fato ocorrido? Como resposta, são muitas, talvez não alcancemos todas, mas, por ora, podemos citar:

- ✓ a história, que nos traz à tona a figura de Tutancâmon, quem foi, o que fez, em que época viveu;
- ✓ a geografia, que nos auxilia na localização espacial de tal fato histórico;
- ✓ a arqueologia, que fornece instrumentação prática e teórica na lida com objetos de povos antigos;
- ✓ a egiptologia, que se preocupa com a história do Egito antigo;
- ✓ a mumificação, que dá conta dos processos de preservação dos corpos;
- ✓ a radiologia, que sistematiza os processos de tomografia;
- ✓ a informática, que trata os dados revelados pela tomografia computadorizada;
- ✓ a anatomia humana, cujos conhecimentos auxiliam o trabalho de intervenção nas partes constituintes do corpo.

O fato de não termos conhecimento a respeito dessa ou daquela disciplina não significa a incompreensão da reportagem, mas é certo que cada uma delas desempenha seu papel e contribui para a formação de um novo dado da realidade.

Para iniciarmos essas discussões acerca da interdisciplinaridade, propositadamente lançamos mão de um exemplo insólito, que pouco ou nada tem a ver com nossas preocupações linguísticas e ou literárias. Queremos demonstrar que essas remissões entre as disciplinas podem se manifestar em situações as mais prosaicas, como, no caso, a leitura sobre turismo no Egito. E estas situações, certamente, fazem parte do cotidiano de nosso aluno, cujas demandas por conhecimento necessitam, muitas vezes, do auxílio do professor.

Voltando agora a atenção para a nossa realidade linguística e com relação ao encaminhamento interdisciplinar, uma de nossas pretensões assumidas na introdução deste estudo, fazemos referência às incursões que os PCNEM realizam sobre a unidade básica de estudo da Língua Portuguesa, ou seja, sobre o texto:

Deve-se compreender o texto que nem sempre se mostra, mascarado pelas estratégias discursivas e recursos utilizados para se dizer uma coisa que procura "enganar" o interlocutor ou subjugá-lo. Com, pela e na linguagem as sociedades se constroem e se destroem. É com a língua que as significações da vida assumem formas de poesia ou da fala cotidiana nossa de cada dia (sic). Dirão muitos que esse não é trabalho só para o professor de Português. Sem dúvida, esse é um trabalho de todas as disciplinas, mas pode ser a Língua Portuguesa o carro-chefe de tais discussões. A interdisciplinaridade pode começar aí e, conseqüentemente, a construção e o reconhecimento da intertextualidade. (BRASIL, 2000, p. 19).

Decerto, não poderíamos deixar de mencionar, a partir dos parâmetros para a "seleção de conteúdos" (Brasil, 2003, p. 71): nesta seção os PCNEM propõem que a disciplina Língua Portuguesa ofereça espaço para as diversas áreas do conhecimento. Consideram muito bem-vinda, com relação ao texto verbal, a presença de outros códigos, como a música, as artes plásticas, o cinema, o teatro, a televisão. Com tudo isso, temos um terreno fértil para atividades intertextuais.

Visando a atender os anseios de implementar currículos favorecedores da interdisciplinaridade, de certa forma, anseios já antigos no interior da discussão docente, o Ministério da Educação, por meio da Secretaria de Educação Básica, lançou, em abril de 2009, o *Programa Ensino Médio Inovador* (BRASIL, 2009a). Tal programa (uma das propostas do PDE lançado em 2007), por enquanto, em fase experimental, apresenta cinco questões centrais para discussão quanto ao currículo do ensino médio, a saber:

1. alterar a carga horária mínima das atuais 2.400 horas para 3.000 horas;
2. oferecer ao aluno a possibilidade de escolher 20% de sua carga horária e grade curricular dentro das atividades ofertadas pela escola;
3. associar teoria e prática em todos os campos do saber;
4. valorizar a leitura em todas as áreas do conhecimento;
5. garantir formação cultural ao aluno.

À exceção da primeira questão, de caráter quantitativo (por certo, não estamos abolindo o caráter qualitativo que advirá desse incremento), as outras quatro chamam a atenção para a interdisciplinaridade, que se evidencia em documento (parecer) do CNE – Conselho Nacional de Educação – emitido em 30 de junho de 2009 a respeito do *Programa Ensino Médio Inovador*.

[...] evidenciaram-se alguns pontos que ganharam destaque em várias manifestações, muitas favoráveis. Sem menosprezar outros pontos, são aqui lembrados dois que pareceram ter tido maior e mais positiva repercussão. Um desses diz respeito à **integração curricular**, pois propugna por uma organização do ensino baseada na perspectiva de **articulação interdisciplinar**, com **atividades integradoras**, a partir das inter-relações existentes entre os eixos constituintes do Ensino Médio, ou seja, o trabalho, a ciência, a tecnologia e a cultura. (BRASIL, 2009, p. 8, negritos nossos).

A título de curiosidade, informamos que este cuidado com a interdisciplinaridade já se revela com bastante evidência na maneira como estão sendo elaboradas algumas provas institucionais, de abrangência nacional, como é o caso do Enem, ou de exames vestibulares, a exemplo dos aplicados na Universidade de Brasília.<sup>14</sup>

Conduzindo *MPC* para essa discussão da interdisciplinaridade, reafirmamos o já exposto sobre o caráter intertextual, dialógico, de textos verbais que se valem de outros códigos ou que a eles nos remetem, a exemplo da pintura, código referenciado com enorme frequência em *MPC*. Este romance caracteriza-se, em boa medida e de forma geral, pelo intertexto da história e das artes visuais. De maneira mais específica, ao documentar o itinerário que o narrador empreende pela Itália, em busca do conhecimento sobre obras de arte, percebemos a ligação interdisciplinar, como a geografia, a história geral, a história da arte, sobretudo da arte pertencente ao fim da Idade Média (Baixa Idade Média) e ao Renascimento.

Mesclados às incursões que o autor faz pelo mundo da arte, são referenciados também autores que representaram, ou ainda representam, a arte contemporânea, como René Magritte, Pablo Picasso, Humberto Espíndola, entre outros. Saramago traz também para o interior de *MPC* discussões filosóficas, como o comportamento ético do pintor, na medida em que o artista, para sobreviver, precisa "negociar" a sua obra de arte; sociológicas, como as relações do pintor com outros profissionais. A seguir, transcrevemos trecho de

---

<sup>14</sup> Exemplos de tais provas podem ser acessados pelos sites:

- no caso do Enem:

[http://public.inep.gov.br/enem/enem2009\\_prova1.pdf](http://public.inep.gov.br/enem/enem2009_prova1.pdf)

[http://public.inep.gov.br/enem/enem2009\\_prova2.pdf](http://public.inep.gov.br/enem/enem2009_prova2.pdf)

- no caso dos exames vestibulares aplicados na UnB:

[http://www.cespe.unb.br/vestibular/2VEST2009/arquivos/2\\_DIA\\_PARTE\\_III\\_CADERNO\\_MACUNAIMA.PDF](http://www.cespe.unb.br/vestibular/2VEST2009/arquivos/2_DIA_PARTE_III_CADERNO_MACUNAIMA.PDF)

[http://www.cespe.unb.br/vestibular/2VEST2009/arquivos/02\\_PARTE\\_II\\_CHARLES\\_CHAPLIN.PDF](http://www.cespe.unb.br/vestibular/2VEST2009/arquivos/02_PARTE_II_CHARLES_CHAPLIN.PDF)

[http://www.cespe.unb.br/vestibular/2VEST2009/arquivos/01\\_PARTE\\_II\\_GRANDE\\_OTELLO.PDF](http://www.cespe.unb.br/vestibular/2VEST2009/arquivos/01_PARTE_II_GRANDE_OTELLO.PDF)

[http://www.cespe.unb.br/vestibular/2VEST2009/arquivos/2\\_DIA\\_PARTE%20III\\_CADERNO\\_ARMAGEDDON.PDF](http://www.cespe.unb.br/vestibular/2VEST2009/arquivos/2_DIA_PARTE%20III_CADERNO_ARMAGEDDON.PDF)

MPC (que se reporta à obra *A família de Carlos IV*, de Francisco de Goya), seguido de reprodução do quadro, para exemplificar uma possível interdisciplinaridade, sobretudo com a história:

*Vejo agora que o meu primeiro acto de rebelião [...] foi ter decidido pintar o segundo retrato de S. Às escondidas o fiz, às escondidas de toda a gente, mas, sobretudo, longe das vistas do modelo. Havia muita cobardia nessa rebelião. Ou timidez. Diante dos senhores da Lapa [...], o camaleão não mudou de cor. Se pardo era, pardo ficou, e foi com olhos de pardo que registou e transpôs as cores que se lhe opunham ou a que se opunha. [...] Duvido que Goya se opusesse a Carlos IV quando o pintou entre a família real [...]: perante aquele grupo de degenerados, Goya olhou-lhes os rostos friamente, e, nada tendo encontrado que na pintura merecesse melhorar, piorou tudo. (MPC, p. 224)*



Figura 1. GOYA, Francisco de. *A família de Carlos IV*. 1800. Museu Nacional do Prado, Madri.

Antes de nos atermos às remissões a que esta pintura nos encaminha, é preciso listar os "personagens" aí retratados. Neste sentido, segundo Prieto (2007, p. 60), a obra pode ser dividida em três grupos (sempre na orientação da esquerda para a direita):

1. no primeiro grupo estão: o infante Carlos Maria Isidro; o futuro Fernando VII; a irmã do rei, Maria Josefa Carmela de Bourbon; uma mulher, sem identidade, virada para o fundo; à esquerda, no fundo, Goya se autorretratando;
2. no segundo grupo (central) estão: Maria Isabel, filha dos reis; a rainha Maria Luisa; o infante Francisco de Paula; o rei Carlos IV;
3. no terceiro grupo estão: Antonio Pascual, irmão do rei; Carlota Joaquina, a filha mais velha do rei; Luís de Parma, marido de Maria Luisa Josefina; Maria Luisa Josefina, filha do rei; Carlos Luis, o pequeno neto do rei.

O quadro, por si só, é uma representação histórica de como o poder, na época, se apresentava na Espanha e em grande parte da Europa, isto é, na forma de monarquia, o que já pode encaminhar o leitor para discussões sobre formas de governo. Sabemos que a necessidade de registro da imagem pessoal, atualmente, muito mais por conta da fotografia, faz parte do protocolo dos governantes (incluindo aí suas famílias), o que leva à reflexão sobre registros históricos. Também merecem reflexão, enquanto parte da história, os figurinos da época, a exuberância, o requinte, a funcionalidade.

A presença, no quadro, de Carlota Joaquina, filha de Carlos IV, encaminha, sobretudo brasileiros e portugueses, às situações de que fez parte do governo de Portugal, como esposa de D. João VI, de que residiu no Brasil, de que foi mãe de D. Pedro I (o primeiro imperador do Brasil).

Também a presença de Fernando VII nos remete ao reinado da Espanha e ao fato de que foi o responsável pela restauração da chamada Santa Inquisição.<sup>15</sup> MPC faz referência a esse acontecimento, reproduzindo, em seguida, no interior de sua narrativa, o decreto que dispõe sobre tal restauração:

*Quando, em 1814, Goya pintou os seus dois quadros sobre os acontecimentos de maio de 1808 e Fernando VII restaurava a Inquisição, que teve isso comigo e com Portugal, ou viria a ter? [...] Mas se eu olho para os anos portugueses que contem a minha vida, [...] vem-me a tentação, e cedo a ela, de passar para aqui, pontualmente, o decreto de Fernando VII, a fim de também alguma parte ficar explicada de Portugal: [...] eu resolvi que, doravante, o Conselho da Inquisição e os outros Tribunais do Santo Ofício sejam restaurados e continuem a funcionar no exercício da sua jurisdição.' (MPC, p. 226-228).*

---

<sup>15</sup> Tribunal eclesiástico criado pela Igreja Católica, na Idade Média, para averiguar e julgar crimes contra a fé na religião.

## 1.4 A Leitura do Texto Literário

Fazemos menção ao fato de que o texto literário, de elaboração – e consequente recepção – mais complexa do que a dos não literários, exige maiores esforços por parte de professores e alunos. Por essas e outras razões, é um texto desafiante e necessário. Desafiante, porque traz conhecimento; necessário, porque auxilia na formação dos leitores. Embora a semiótica privilegie o exame dos textos em sua imanência, a partir de sua análise interna, não podemos deixar de lado outros pontos de vista sobre o texto literário. Neste sentido, Carvalho (2001) traz importante contribuição aos envolvidos com o ensino da literatura. A autora dedica seu trabalho à formação docente, por essa razão, discute questões de leitura, como processo de comunicação, mais especificamente, a leitura do texto literário. Para tanto, ela encaminha seu texto visando, pedagogicamente, à compreensão das concepções de literatura. Segundo ela, a literatura pode ser entendida sob as seguintes concepções: sociológica, histórica, filosófica, psicanalítica, artística e linguística. Amparada pelos conceitos de Antonio Candido (1972), ela retoma as funções exercidas pelo texto literário e afirma:

[...] é preciso resgatar a idéia de que a literatura tem uma função psicológica, que visa a satisfazer a necessidade de ficção que todo ser humano possui; uma função formativa, que contribui para a formação de sua personalidade; e uma função de conhecimento do mundo e do ser, que revela o modo de vida das diferentes culturas em diferentes momentos históricos e mesmo a interioridade dos seres humanos. (CARVALHO, 2001, p. 59).

Para a autora, é com essa compreensão, com esse olhar, que a literatura deve ser "lida, pesquisada, trabalhada e assumida enquanto proposta de leitura". (CARVALHO, 2001, p. 59). O objeto de estudo deste trabalho, *MPC*, de José Saramago, é um texto literário. Se aplicarmos os conceitos de Antonio Candido, resgatados por Carvalho, lembramos que em *MPC* há um duplo interesse na satisfação da necessidade de ficção, ou seja, além de satisfazer a necessidade de ficção de seus leitores, realiza também a necessidade de ficção do personagem narrador, que conta suas histórias de viagem pela Itália. A função formativa pode ser representada pela vasta quantidade de temas tratados durante a narrativa. A função de conhecimento do mundo e do ser é claramente evidenciada em *MPC*: o objeto de busca de H., o pintor protagonista da história, repousa em seu autoconhecimento. Para tanto, o autor se vale de uma profunda reflexão em torno de questões existenciais, filosóficas e históricas.

Por sua vez, Eco (2003, páginas introdutórias) responde, de forma muito bem humorada, à pergunta tão recorrente quando o assunto é literatura: "Para que serve este bem imaterial que é a literatura?" Numa tentativa inicial, o autor sugere: "Bastaria responder, como já fiz, que é um bem que se consoma *gratia sui*, e portanto não deve servir para nada." No entanto, o autor segue discutindo algumas funções que a literatura assume, tanto para o indivíduo, como para o coletivo. Para o autor:

- ✓ a literatura mantém a língua como patrimônio coletivo. Neste sentido, a língua toma rumos incertos, vai para onde quer, mas é sensível às sugestões da literatura. O autor exemplifica essa situação afirmando que sem Dante não haveria um italiano unificado. Extrapolando o pensamento de Eco, aqui cabe lembrar Camões que, com *Os Lusíadas*, inaugura a nossa língua portuguesa;
- ✓ a literatura, contribuindo para formar a língua, cria identidade e comunidade;
- ✓ a literatura requer uma leitura que nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação.

Voltando nossa atenção quanto à relação entre literatura e ensino, lembramos Frederico e Osakabe (2004), que, convidados a preparar documento para discussão dos PCN no que tange ao ensino da literatura, em encontros ocorridos em outubro e novembro de 2004, criticam a forma marginal em que se encontra o ensino da literatura em nossas escolas. Em parte, essa forma marginal legitima-se, paradoxalmente, pelos próprios PCN, de onde, segundo palavras daqueles autores, emana uma "visão caritativa do ensino", isto é, se o nível é baixo, não sejamos exigentes, substituamos uma literatura "difícil" por uma "fácil", o que implica uma fuga ao fenômeno literário. Se o aluno mantém contato superficial com obras literárias, verifica-se uma aprendizagem simplificada baseada em análises externas aos textos, culminando na confecção de textos que pouco ou nada trazem de substancial para a aprendizagem literária, como os resumos e paráfrases.

São também muito valiosos os depoimentos de Todorov (2009) quanto ao ensino da literatura. Embora o autor faça em sua obra referências ao ensino da literatura considerando a realidade de escolas francesas, suas argumentações são perfeitamente ajustáveis à realidade de escolas brasileiras. Ao discorrer sobre as mudanças ocorridas em relação aos estudos literários nas décadas de 1960 e 1970 (época de formação de um grande número dos professores atuais), o autor busca explicações para o crescente desinteresse entre os

estudantes em se matricularem em escolas de estudos superiores de literatura (futuros formadores). Em certa altura, o autor questiona:

Estaria eu sugerindo que o ensino da disciplina deve se apagar inteiramente em prol do ensino das obras? Não, mas que cada um deve encontrar o lugar que lhe convém. No ensino superior, é legítimo ensinar (também) as abordagens, os conceitos postos em prática e as técnicas. O ensino médio, que não se dirige aos especialistas em literatura, mas a todos, não pode ter o mesmo alvo; o que se destina a todos é a literatura, não os estudos literários; é preciso ensinar aquela e não estes últimos. O professor do ensino médio fica encarregado de uma das mais árduas tarefas: interiorizar o que aprendeu na universidade, mas, em vez de ensiná-lo, fazer com que esses conceitos e técnicas se transformem numa ferramenta invisível. Isso não seria pedir a esse professor um esforço excessivo, do qual apenas os mestres serão capazes? Não nos espantemos depois se ele não conseguir realizá-lo a contento. (TODOROV, 2009, p. 41)

Nesta mesma obra, no capítulo intitulado *O que pode a literatura?*, Todorov apresenta relatos emocionantes acerca dos "poderes" da literatura, leituras que transformaram situações moribundas de vida, como as que experimentaram John Stuart Mill, no século XIX, e Charlotte Delbo, já no século XX. Um terceiro relato, o autor reserva para si próprio e depõe:

Não vivi nada tão dramático quanto Charlotte Delbo, tampouco conheci as agruras da depressão descritas por John Stuart Mill; no entanto, não posso dispensar as palavras dos poetas, as narrativas dos romancistas. Elas me permitem dar forma aos sentimentos que experimento, ordenar o fluxo de pequenos eventos que constituem minha vida. Elas me fazem sonhar, tremer de inquietude ou me desesperar [...] A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (TODOROV, 2009, p. 75-77)

Lajolo (1997), mesmo considerando tradicionais alguns encaminhamentos quanto ao ensino da literatura, sugere não deles fugir e exemplifica-os:

1. *a inscrição do texto na época de sua produção* – textos assim contextualizados garantem o acesso a uma historicidade, à qual se filia a obra de arte;
2. *a inscrição, no texto, do conjunto dos principais juízos críticos acumulados* – fundamental para levar o aluno a compreender o conjunto literário, do qual fazem parte não só os textos literários, como também todos os outros naqueles inspirados;

3. a *inscrição* do e no texto, no e do *cotidiano do aluno* – a relação do aluno, enquanto ser individual, com a obra de arte, paralelos entre a vivência do aluno com a vivência dos personagens literários.

Ainda segundo a autora, esses encaminhamentos, se bem conduzidos, vão minimizar os efeitos de uma situação, comum em muitas aulas de língua materna, dedicadas à literatura, em que alunos e professores, investidos da tarefa da leitura do texto literário, se desentendem e se desencontram:

Numa última perspectiva, o desencontro literatura-jovens que explode na escola parece mero sintoma de um desencontro maior, que nós – professores – também vivemos. Os alunos não lêem, nem nós; os alunos escrevem mal e nós também. Mas, ao contrário de nós, os alunos não estão investidos de nada. E o bocejo que oferecem à nossa explicação sobre o realismo fantástico de *Incidente em Antares* ou sobre a metalinguagem de *Memórias póstumas de Brás Cubas* é incômodo e subversivo, porque sinaliza nossos impasses. Mas, sinalizando-os, ajuda a superá-los. Pois só superando-os é que em nossas aulas se pode cumprir, da melhor maneira possível, o espaço de liberdade e subversão que, em certas condições, instaura-se *pelo e no texto literário*." (LAJOLO, 1997, p. 16).

## 1.5 A Leitura do Texto de José Saramago

A despeito de nosso propósito de estarmos lendo o texto de José Saramago, a todo momento, no decorrer deste trabalho, propomos apresentar neste tópico, além de dados sobre a vida e obra do autor, leituras sob aspectos pontuais como a sua relação com a literatura, com a pintura e com a escola. Na relação com a literatura, discutimos conceitos vinculados à obra saramaguiana como o historicismo, o pós-modernismo e a intertextualidade; na relação com a pintura, trazemos informações sobre a estética visual do romance de Saramago; na relação com a escola, falamos, de forma geral, da reduzida presença da literatura portuguesa; de forma particular, apresentamos a intertextualidade como um poderoso incentivo à leitura de *MPC*. Fundamentamos a leitura, neste tópico, em estudiosos e críticos da obra saramaguiana, como também da literatura portuguesa. Tendo em vista uma extensa e profícua bibliografia a respeito da obra do escritor, o que impossibilita a observação e reprodução em sua totalidade, selecionamos para este fim autores consagrados na crítica a Saramago, em Portugal, como Horácio Costa e Maria Alzira Seixo. Para o caso de estudiosos brasileiros, selecionamos também teses e ensaios que cuidam do romance de José Sa-

ramago. Informamos que uma leitura mais pessoal e detalhada de *MPC* apresenta-se no terceiro capítulo desta pesquisa, como uma antessala à análise dos segmentos.

Para discutir o texto de Saramago, antes de tudo, é preciso lembrar que sua obra está inserida na literatura portuguesa. Queremos, assim, reforçar a ideia de que ler e estudar literatura portuguesa constitui, além de outros, um dos fundamentos para adquirir uma compreensão melhor da literatura brasileira e, em consequência, de nossa língua materna, com os matizes próprios de cada região onde se tem a língua portuguesa como principal forma de expressão linguística. Neste sentido, Adolfo (2004), em artigo no qual discute a percepção da identidade brasileira a partir de encontros entre obras literárias de língua portuguesa, mais precisamente, de escritores portugueses, angolanos e brasileiros, elabora a seguinte consideração:

Ao procurarmos nessas duas literaturas [angolana e brasileira] motivos literários recorrentes, estamos na verdade buscando conhecer a nossa própria identidade enquanto povo, pois as literaturas produzidas em língua portuguesa, que é a língua de todos nós, respondem nossos anseios comuns e nossas aspirações nacionais e lusófonas. E, conseqüentemente, ao conhecermos o mundo lusófono estamos ao mesmo tempo reconhecendo a nossa nacionalidade e valorizando, sob uma nova ótica, a nossa própria maneira de ser e pensar enquanto povo. (ADOLFO, 2004, p. 2).

Do outro lado da questão estão os próprios escritores, que fazem da identidade, muitas vezes, a principal argumentação de suas obras. Saramago cuida da identidade em vários de seus escritos, com grande ênfase, em *A jangada de pedra*, objeto de estudo de nossa dissertação de mestrado, conforme Santos (2005). Em *A jangada de pedra*, há uma reflexão sobre identidades individuais e coletivas, não propriamente brasileiras, mas de toda a comunidade herdeira de padrões lusófonos de cultura, entre eles, a língua portuguesa. Ao "estacionar" a jangada – formada pelas terras de Portugal e Espanha – no Oceano Atlântico, entre a América do Sul e a África, Saramago propõe uma genial maneira de facilitar o intercâmbio e conseqüente ampliação dos processos de compreensão identitária dos povos ligados, de uma forma ou de outra, a Portugal e Espanha.

Voltando agora nossa atenção para o contexto da escola, lembramos que se ela mantém uma relativa resistência quanto ao texto literário de forma geral, a situação se complica se levarmos em conta que a literatura portuguesa foi, por muito tempo, presença constante, porém coercitiva, em sala de aula, sobretudo até o século XIX, quando ainda as letras nacionais não se impunham de acordo com o valor que mereciam. Lajolo e Zilberman (1996) discutem essa situação e explicam a rejeição sofrida pela literatura portuguesa nas escolas:

Também consequência dessa hegemonia é a permanência de uma atitude ambígua dos letrados brasileiros em relação à literatura portuguesa: se muitos a admiram, raros a apreciam, porque ficou impregnada do caráter coercitivo e conservador com que circulou na escola. (LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p. 206).

Ainda para aquelas autoras, somado à questão econômica que abria espaço para as letras nacionais durante o século XIX, tem-se o desejo de emancipação do domínio lusitano que se fortalece após o modernismo. Com tudo isso, ocorre, na época, uma oposição a um padrão cultural e literário. Situação um pouco diversa na atualidade devido às profundas mudanças ditadas pela globalização dos mercados. Hoje, nossos escritores disputam mercado interno e externo. A recíproca é verdadeira, as letras estrangeiras também adquirem lugar destacado em nossas livrarias. Evidentemente, sabemos que, pelas leis do mercado, é publicado aquilo que se vende. Assim, deixamos de entrar em contato com obras de qualidade por não estarem no rol das “mais vendidas”.

### 1.5.1 José Saramago e sua obra

As considerações seguintes referem-se ao homem José Saramago e sua produção literária. Neste momento, importa clarificar que informações biográficas são bem-vindas para os estudos semióticos, como para qualquer outro estudo, porém não como bases de argumentos analíticos da obra em observação. Portanto, lembramos que os aspectos históricos que envolvem a vida e a obra do autor são aqui relatados com o objetivo de situar o leitor e de fornecer-lhe elementos que satisfaçam seus interesses e curiosidade, fazendo assim jus a Lajolo (1997), mencionada no tópico anterior – 1.4 *A leitura do texto literário*.

José de Sousa Saramago nasceu em Azinhaga, Portugal, em 16 de novembro de 1922.<sup>16</sup> Calbucci (1999, p. 11) relata uma situação singular: Saramago era alcunha, não

---

<sup>16</sup> E faleceu hoje, sexta-feira, pela manhã, 18 de junho de 2010. A notícia, apesar de não muito surpreendente, tendo em vista o estado de saúde e a idade avançada do escritor, deixou-me desnorçada. É com imenso pesar que insiro esta nota. Talvez soe paradoxal falar da morte de tão ilustre pessoa em nota de rodapé enquanto as mídias pelo mundo afora certamente farão do ocorrido suas grandes manchetes. Para o meu caso, uso este espaço no sentido de obter a permissão do leitor para falar de José Saramago em tom de depoimento. Não o conheci pessoalmente, embora tenha tentado a façanha em algumas ocasiões. O primeiro contato com a obra do escritor ocorreu ainda na década de 80, quando fiquei emocionada com a leitura de *Memorial do convento*. De lá para cá, apenas acentuam o enorme respeito e a profunda admiração que dedico ao romancista e ao homem José Saramago. Minha vida pessoal se mistura à pesquisa que faço, e que ora apresento, sobre a obra do escritor; minha casa está repleta de livros, textos, pastas, cds, DVDs, onde se pode ler, ver e saber a respeito de José

sobrenome de família. Quando José nasceu, o cartorário resolveu, por conta e risco, acrescentar ao nome da criança o apelido da família, o que só foi descoberto sete anos depois, por ocasião da matrícula do menino Saramago na escola primária. A família, de poucos recursos, muda-se para Lisboa. Saramago estuda por algum tempo no Liceu Gil Vicente, mas, por limitações econômicas, completa os estudos formais na Escola Industrial Afonso Domingues. Nosso autor precisava trabalhar para garantir o sustento. Diplomado como técnico em serralheria mecânica, trabalha, a partir de 1939, como serralheiro nas oficinas do Hospital Civil de Lisboa. Em 1947, ano em que nasce sua filha Violante, inicia-se no mundo literário, publicando *Terra do Pecado*, obra que, segundo Seixo (1999, p. 10), o autor “hoje encara como mera curiosidade da sua actividade profissional”. Talvez pelo fato de, na época, o público e a crítica terem recebido este romance com indiferença, Saramago sente-se inseguro diante de seus valores como escritor. Somente em 1966, movido pela paixão, volta a publicar. Seu segundo livro forma uma coletânea poética *Os Poemas Possíveis*. Em 1970, publica outro livro de poesias *Provavelmente Alegria*. Sobre essas três obras ora citadas, reproduzimos o que afirmou Saramago em entrevista concedida a Horácio Costa, em 1998:

[...] e então temos uma edição nova de um romance que se chama, perdão, *Terra do Pecado*. Eu não tenho culpa de o romance ter esse título, a culpa é do editor. O romance se chamava *A Viúva*. Um jovem de 25 anos, que era o que eu tinha, não sabia muito de pecados, e menos de viúvas... Mas eu percebi que não tinha tanta coisa para dizer, nada importante. E me calei, me calei por vinte anos praticamente.[...] Até 1966, quando eu tinha 44 anos, não escrevi nada. Salvo no período imediatamente anterior a 1966, que foi quando escrevi um livro de poesias chamado *Os Poemas Possíveis*. E por que eu o escrevi? Bom, a resposta é sempre a mesma, ou quase sempre: porque me apaixonei. [...] Confesso que, quatro anos depois, me apaixonei de novo e saiu outro livro de poemas que se chama *Provavelmente Alegria*. E então acabou-se a história de publicar pelo fato de me apaixonar [risos]. (SARAMAGO, 1998, p. 18).

Entre 1966 e 1980, Saramago desenvolve uma intensa atividade literária. Publica obras de diversos gêneros: poesia, conto, teatro, crônica. Neste intervalo, em 1969, o autor ingressa no Partido Comunista Português. A atividade política se mistura à atividade literária. Saramago passa, então, como opositor ao regime ditatorial salazarista, já em decadência, a retirar de sua vivência política material para suas obras que, segundo Praxedes

---

Saramago; minha família, meus amigos, meus companheiros de trabalho, todos sabem da importância de Saramago em minha vida. Por tudo isso, e pela recentidade da notícia sobre esta "última empreitada" saramaguiana, sinto-me incapaz de alterar o tópico (já escrito há algum tempo), do qual este registro faz parte, no sentido de reescrever dados do autor considerando-o não mais um entre nós, mortais que por aqui ficamos. É como se eu estivesse colaborando na sua "fuga". Para mim, Saramago ainda é. Desejo-lhe feliz viagem!

(2001, p. 26), “não poderiam deixar de problematizar os conflitos mais evidentes daquele contexto histórico, como os processos de descolonização da África, a resistência contra o continuísmo da ditadura, a censura, as lutas camponesas, etc.” Ao observarmos a obra romanesca de Saramago, percebemos haver um “crescendo” que se desenvolve durante o período revolucionário português conhecido como a Revolução dos Cravos, período que se inicia com as conturbações dos anos sessenta, passa pela histórica data de 25 de Abril de 1974 e chega a uma fase que compreende toda a década seguinte, quando portugueses vivenciam uma abertura político-social, tida como repercussão do processo revolucionário. Mal comparando, Saramago tem uma “febre” de produção nas décadas de 60 e 70, quando produz em grande quantidade e em vários gêneros, conforme já assinalado anteriormente. Simões (1998) lembra que Saramago,

[...] envolvido com a vida política de Portugal, comunista contumaz, depois de 1974, exerce militância em compasso com a Revolução dos Cravos. Podemos dizer que Saramago situa-se literariamente ao lado daqueles que vivenciaram a revolução e, depois, ficcionalizaram as suas vivências. (SIMÕES, 1998, p. 5).

A citação da autora nos remete a escritores do continente africano, como exemplos, Pepetela, Luandino Vieira, Manuel Lima (angolanos), Luis Bernardo Honwana (moçambicano), autores que se serviram da literatura para ficcionalizar em prosa ou em verso revoluções políticas e civis em seus países. Ainda segundo Simões (1998, p. 5), “na relação com o contexto social, essa narrativa ficcional é, por um lado, impulsionada pelas circunstâncias históricas e, por outro lado, é impulsionadora da reflexão crítica sobre o processo revolucionário.” Se por um lado, nesta época, Saramago produz em grande quantidade, por outro, a densidade de sua escritura ainda está por vir. Costa (1999) assim resume o período compreendido entre 1947 e o final da década de 70:

Dezanove anos passariam sobre *Terra do Pecado* antes que Saramago voltasse a publicar um novo livro, e vinte e nove antes que voltasse a conceber um conjunto significativo de personagens num enredo ficcional extenso. A retomada da prosa de ficção em Saramago dá-se lenta e seguramente. (COSTA, 1999, p. 207).

O pleno amadurecimento vem na década de 80, quando publica os romances que lhe darão notoriedade, como *Levantado do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *A Jangada de Pedra* (1986), *História do Cerco de Lisboa* (1989). A efervescência política gerada pelo processo revolucionário em Portugal le-

va Saramago ao cargo de diretor-adjunto de um dos mais importantes jornais portugueses *Diário de Notícias*, cargo que ocupa durante oito meses, de 11 de março a 25 de novembro de 1975. A partir dessa data, também por questões de efervescência política, passa a fazer parte do “contingente” dos desempregados. Para Seixo,

Foi necessária uma perseverança contínua e uma luta tenaz para que este homem, que em 25 de Novembro de 1975 fica desempregado, atido ao ganha-pão das traduções, seja hoje um dos raríssimos intelectuais que em Portugal podem viver da profissão de escritor. (SEIXO, 1999, p. 11).

Em 1988, casa-se com Pilar Del Rio, jornalista espanhola, até hoje sua companheira. Com a publicação, em 1991, de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, José Saramago pretendia concorrer ao importante Prêmio Literário Europeu. O governo português, alinhado com as ideologias da Igreja Católica, que repudiava a obra em questão, por considerá-la um ataque aos dogmas evangélicos, vetou a sua participação. Tal episódio desencadeou a mudança de Saramago e de sua família para a Ilha de Lanzarote, no Arquipélago das Canárias, pertencente à Espanha, onde vivem até hoje, em alternância com Lisboa, nos últimos anos. Em 1998, Saramago evidencia-se como protagonista da história da humanidade. Ganhou, pelo conjunto de sua obra, o Prêmio Nobel de Literatura, considerado o mais importante que se podem conseguir um escritor e sua língua.

Adotando características do romance pós-moderno, Saramago, ainda na década de 90, publicou *In Nomine Dei* (1993), *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), *Cadernos de Lanzarote* (cinco volumes de diários entre os anos de 1994 a 1998), *Todos os Nomes* (1997) e *O Conto da Ilha Desconhecida* (1998). Estreia no terceiro milênio com *A Caverna* (2000), continua sua produção com *O Homem Duplicado* (2002), *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004) e com a peça de teatro *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido* (2005), esta última, uma adaptação do libreto da ópera *Don Giovanni*, de Mozart. Segundo Coelho (2005, p. E4), “inspirado pelo libreto da ópera de Mozart, diante da qual o escritor, ateu militante, não se envergonha de se pôr de joelhos, a peça tem o mérito de se adequar mais à fábula saramaguiana, no que ela tem de jocosa e anárquica.” Com a lembrança do crítico Coelho (2005), de que o escritor milita na qualidade de ateu, chegamos a um ponto, senão polêmico, porém, sempre lembrado em sua biografia, o ateísmo. Essa opção de crença – ou descrença – do autor foi motivo e tema para a pesquisa de Salma Oliveira, cuja tese de doutorado discute a presença de Deus na obra de Saramago. A autora afirma que

José Saramago é um dos maiores escritores contemporâneos de Língua Portuguesa [...]. A exemplo de Dante Alighieri e John Milton, porém, em diferentes aspectos, o escritor português também dedicará boa parte de sua obra a questionar Deus, num paralelo constante com o humano. (OLIVEIRA, 2002, p. 13).

Saramago é também considerado um pessimista na sua relação com o mundo, isto é, como pessoa e como escritor. Essa “curiosidade” em torno de suas expectativas com a vida e, por extensão, em torno de suas escrituras, se pessimistas ou otimistas, são recorrentes em entrevistas a que Saramago atende. Para a equipe da revista Bravo, quando questionado sobre o pessimismo em *Ensaio Sobre a Cegueira*, Saramago responde: “Acho que essas categorias de otimismo ou de pessimismo não são relevantes. Dizer se o livro é otimista ou pessimista? Digamos, a visão que eu tenho do mundo é francamente pessimista, claro, como de resto basta ver.” (SARAMAGO, 1999, p. 65). Desta resposta, extraímos a posição pessimista do autor enquanto um ser humano comum. Como escritor, ele revela surpresas: Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, mote para a questão aqui avaliada, Saramago devolve a visão a todas as pessoas, antes cegas, como se estivesse lhes concedendo uma “segunda chance”. O próprio autor, na mesma entrevista, anteriormente citada, referenda:

Mas isso não é incompatível. Eu posso ser um pessimista, mas isso não significa que eu condeno à morte, ou ao degredo, ou à prisão, ou à miséria, ou à desgraça essas minhas personagens. Sou solidário, enfim, com elas. Mas o fato de ser solidário não me transforma em otimista. (SARAMAGO, 1999, p. 65).

Saramago é um escritor contumaz. Continua produzindo em uma média de um livro por ano. Registramos ainda as publicações de *As intermitências da morte* (2005), *As pequenas memórias* (2006), *A viagem do elefante* (2008) e *Caim* (2009). Atento às demandas tecnológicas que a modernidade nos impõe, Saramago publica, com regularidade, artigos, ensaios e outros gêneros, em seu *blog* hospedado no *site* oficial da Fundação Saramago – [www.josesaramago.org](http://www.josesaramago.org) – A partir destas publicações, o escritor lançou (de forma impressa) *O caderno* (2009) e *O caderno 2* (2010).

### 1.5.2 As qualificações em torno do texto de José Saramago

Ao tempo em que protagoniza a história, Saramago extrai dela temas e motivações para construir vários de seus romances. Essa tendência a recontar, ficticiamente, a sa-

ga dos portugueses, valeu-lhe no meio literário a ideia, talvez reducionista, do que mais adiante tratamos, de escritor de romances históricos, como os que seguem: *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento*, *História do Cerco de Lisboa*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *A Jangada de Pedra*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Silva (1991, p. 174), em ensaio dedicado à obra *História do Cerco de Lisboa*, defende a tese de que Saramago reinventa a história com o genial artifício de fazer da personagem central, Raimundo Silva, um revisor de livros, o responsável pela introdução de um erro (voluntário), ou, em outras palavras, de uma correção, em um tratado de história<sup>17</sup>. Para a ensaísta,

José Saramago se inscreve na linhagem dos escritores portugueses contemporâneos que aprenderam a revisitar de maneira crítica os domínios da História oficial, não somente para desvelar, ao nível dos conteúdos, a sua presunção de poder apreender e domesticar o real. (SILVA, 1991, p. 178).

Já para Seixo (1989, p. 33), Saramago não elabora romances históricos, mas orientadores da reflexão crítica em relação ao mundo. A autora é categórica: “Muito se tem dito sobre o romance histórico de Saramago, **que não é histórico**, mas uma forma ficcional que trabalha o passado nas suas implicações determinadas com o presente.” (negrito nosso). No seio dessa primeira discussão, se o romance de Saramago é histórico ou não, nasce uma segunda, que qualifica a obra do autor como pós-moderna. Adotamos essa segunda qualificação por considerá-la mais apropriada aos estudos literários, porque mais abrangente. Entendemos que a adjetivação histórica pura e simples restringe o valor da obra. Optamos pela vertente que inclui o romance pós-moderno<sup>18</sup> entre aqueles constituídos por uma *metaficção historiográfica*<sup>19</sup>, que o compreende como outra forma de fazer história, em outras palavras, uma maneira peculiar de recontar a história no que diz respeito àqueles que, por uma razão ou outra, se situam à margem dos fatos históricos: os propriamente marginalizados, os vencidos, as minorias. Dessa discussão em torno da tarefa de qualificar a obra

---

<sup>17</sup> O erro da personagem consiste, quando da revisão do tratado também intitulado *História do Cerco de Lisboa*, em inserir o termo *não*: os cruzados *não* ajudaram os portugueses a conquistar Lisboa.

<sup>18</sup> Para o pós-modernismo, acatamos as discussões de Hutcheon (1991, p. 20), segundo a qual “aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Suas contradições [...] se manifestam no importante conceito pós-moderno da ‘presença do passado’. Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade”.

<sup>19</sup> Com relação às obras de José Saramago, Kaufman (1991, p. 124) redefine a expressão *metaficção historiográfica*, apresentada por Linda Hutcheon, como um referente a duas características marcantes dessa forma de ficção, a autorreferencialidade à situação discursiva e o caráter reflexivo na abordagem da temática histórica. Essas duas características são recorrentes na obra de José Saramago.

de Saramago, se histórica, se pós-moderna, também faz parte, entre outros, Kaufman (1991), que declara:

Ao analisar vários exemplos da metaficção historiográfica pode dar-se ênfase ao seu aspecto pós-moderno – o motivo do confronto ou do diálogo com o passado. Mas é possível também encarar a metaficção historiográfica como uma nova maneira de escrever a ficção histórica, reformulando o padrão tradicional do “romance histórico”. É essa perspectiva que vamos adoptar na análise de três romances de José Saramago. (KAUFMAN, 1991, p. 124).

Schmidt (2003) também se vale do conceito de *metaficção historiográfica*, apresentado por Linda Hutcheon com relação à narrativa pós-moderna, em estudo que faz sobre três obras de José Saramago, entre elas, *Manual de pintura e caligrafia*. A autora busca na obra de Saramago a problematização de quatro tópicos tidos como singulares à prosa pós-moderna: a subjetividade, a intertextualidade, a referencialidade e a história.

José Saramago, fazendo uso de uma escrita revisora do passado – não apenas de Portugal, mas do homem como ser constituído de uma memória histórica – busca os significados possíveis para as coisas, num desconstruir/reconstruir constante que é também um processo revolucionário em busca de respostas a tantas interrogações e dúvidas que habitam a mente do homem, do cidadão, do escritor, pois o autor pós-moderno sabe 'que se tornou intolerável não saber'. (SCHMIDT, 2003, p. 51).

Por este mesmo caminho, Eco (2003) discute as características da narrativa tida como pós-moderna, valendo-se de autores, como Brian McHale, Linda Hutcheon e Remo Cesarini, que estudaram a sua obra narrativa, em especial, *O nome da rosa*. Cita quatro características: a metanarratividade, o dialogismo<sup>20</sup> (no sentido bakhtiniano), o *double coding* e a ironia intertextual. Segundo o autor, a primeira característica, a metanarratividade, enquanto reflexão que o texto faz sobre si, surgiu bem antes do movimento caracterizado como pós-moderno. Lembra ele que em *Cantami o diva*, de Manzoni, já se apresentam reflexões metanarrativas. No caso da literatura brasileira, podemos lembrar os constantes "avisos ao leitor" já presentes na obra de Machado de Assis. Entretanto, Eco admite que, no romance moderno, a reflexão metatextual ocorre com maior insistência. Em *MPC*, a metanarratividade é uma constante. Apresentamos dois exemplos:

1. *E a diferença não será precisamente a que separa o gênio (Rembrandt) da nulidade (eu)? (Entre parêntesis: meti entre parêntesis Rembrandt e eu para que não ficasse*

<sup>20</sup> Eliana Aguiar, tradutora do livro, faz uso do termo *dialoguismo*. Preferimos, porém, dialogismo.

escrito "o gênio da nulidade", absurdo que nem mesmo um aprendiz de primeiras letras, qual sou, deixaria escapar.) (MPC, p. 70).

2. Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. [...] Não gostando de me ver retratado nos retratos que doutros pinto, gostarei de me ver escrito nesta outra alternativa de retrato que é o manuscrito, e em que acabei mais por retratar-me do que retratar? (MPC, p. 80).

A segunda característica, o dialogismo, também é admitida por Eco como muito presente no pós-moderno, mas não como "invenção" de autores modernos. Para tanto, Eco cita uma passagem dialógica presente no canto XXVI do *Purgatório*, de Dante, escrito no século XIV. Por nosso lado, relembramos o caráter dialógico de *MPC*, levado às últimas consequências, pois, em praticamente todas as páginas do romance, há um apelo dialógico com outros textos, outras obras, o que insistentemente trazemos à tona. A terceira característica, o *double coding*, assim chamada em função da arquitetura pós-moderna, que, simultaneamente, dirige-se a um público de elite e a um público de massa. Para os primeiros, vale-se de um código "culto", para os segundos, de códigos populares. No caso da literatura, o *double coding* é o grande responsável pelo *best-seller* de qualidade. Entretanto, segundo o autor, "nunca ficou claro se o *best-seller* de qualidade deve ser entendido como um romance de vocação popular que faz uso de algumas estratégias 'cultas' ou como um romance 'culto' que por alguma misteriosa razão torna-se popular." (ECO, 2003, p. 202). A quarta e última característica abordada por Eco refere-se ao que ele denomina ironia intertextual. Toda a argumentação de Eco em torno dessa característica situa-se no ponto de vista do leitor. A ironia intertextual ocorre quando o leitor percebe o intertexto e se delicia com a estratégia. Eco faz a seguinte distinção entre a ironia intertextual e os casos de *double coding*:

À diferença dos casos mais gerais de *double coding*, a ironia intertextual, pondo em jogo a possibilidade de uma dupla leitura, não convida todos os leitores para um mesmo banquete. Ela os seleciona, e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados. O leitor ingênuo, se por acaso o autor põe em cena um personagem que diz *Paris é nossa!*, não distingue a remissão balzaquiana e, contudo, pode se apaixonar igualmente por um personagem inclinado ao desafio e à bravata. O leitor informado, ao contrário, 'pega' a referência e saboreia sua ironia – não apenas a piscadela culta que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de enfraquecimento ou de mutação de significado. (ECO, 2003, p. 206).

## A intertextualidade como incentivo à leitura de *MPC*

Abrimos aqui um parêntese: aproveitamos este momento em que recorremos à última característica mencionada por Eco, ou seja, a presença do intertexto, para dela lembrarmos como incentivo à leitura de *MPC*, uma vez que nossa atenção sempre se volta para o ambiente escolar. Como vimos, o fenômeno da intertextualidade caracteriza com frequência as obras literárias. Em obras de José Saramago, o intertexto constitui-se como característica, além de marcante, de intensa recorrência. No caso específico de *MPC*, temos uma intrincada rede intertextual, quase uma proposta de hipertexto, se quisermos utilizar uma metáfora mais próxima das modernas tecnologias de acesso à informação. *MPC* abre, em praticamente todas as suas páginas, "janelas" para outros mundos, outros textos, outras linguagens. Por essa razão, temos em *MPC* uma leitura que instiga a busca e a compreensão do intertexto, aquela "piscadela do autor" de que fala Eco (2003). Como exemplo, recordamos o fato de que a primeira imagem evocada por Saramago em *MPC* refere-se a um desenho de Bruegel. Neste desenho, temos a representação das figuras de um pintor e de um comprador (observador) que porta óculos<sup>21</sup>, este último, portanto, um leitor. Assim, já no início do romance, há uma estratégia enunciativa de aviso, se observarmos a relação texto verbal/texto visual, de que as páginas seguintes carecem de atenção, de olhar ampliado. Não estamos sugerindo que a leitura do romance seja pretensiosamente difícil, ao contrário, queremos reforçar o caráter intertextual da narrativa, o que, se bem explorado, certamente consistirá em atividade prazerosa.

Recordamos outro intertexto: há um momento em que H., o pintor, se põe a refletir sobre como somos capazes de interferir na ordem dos acontecimentos, traz à lembrança alguns personagens que marcaram a Guerra Civil Espanhola, informa seu mal-estar quando afirma "E tarde por diante na vida terei corado de vergonha, quando pela primeira vez li a oração nacionalista espanhola do tempo". (*MPC*, p. 162). Logo a seguir a este trecho, o autor reproduz a oração da qual fala, e que pode ser caracterizada como uma paródia

---

<sup>21</sup> Aqui, por força da intertextualidade, citamos Manguel (2002), que dedica, em *Uma história da leitura*, um capítulo inteiro à relação dos óculos com os leitores e a leitura. Lembramos que o autor exerceu, por algum tempo, a tarefa de ler em voz alta para Jorge Luis Borges. Para Manguel, os óculos "são uma função destacável do corpo, uma máscara através da qual o mundo pode ser observado [...] Discretos, sentados de pernas cruzadas sobre uma pilha de livros ou em pé, em expectativa, num canto atravancado da escrivaninha, eles se tornaram o emblema do leitor, a marca da presença do leitor, um símbolo do ofício do leitor". (MANGUEL, 2002, p. 325).

irônica do *Credo*, texto bastante conhecido entre aqueles que professam o catolicismo e ou participam de cultos da Igreja Católica:

*'Creio em Franco, homem todo-poderoso; criador de uma Espanha grande e da disciplina de um exército bem organizado; coroado dos mais gloriosos louros; libertador da Espanha que agonizava e cinzelador da Espanha que nasce à sombra da mais rigorosa justiça social. Creio na Propriedade e na grandeza da Espanha na qual se prosseguirá a rota tradicional, que todos nós, Espanhóis, seguiremos; no perdão para os arrependidos de coração; na ressurreição dos antigos corpos de ofícios organizados em Corporações; e na Tranquilidade duradoura. Amen.'* (MPC, p. 162).

Também como incentivo à leitura de *MPC*, já que no início deste tópico afirmamos que o envolvimento com obras da literatura portuguesa auxilia na compreensão da identidade brasileira, mencionamos que o romance é uma forma de colocar o leitor em contato com outras manifestações da língua portuguesa. Para aqueles visivelmente interessados em literaturas de língua portuguesa, em especial, na obra de José Saramago, apontamos para o fato de que *MPC* é o romance de estreia do autor, portanto, suas páginas documentam muito daquilo que temos hoje em obras mais recentes do escritor. Na observação evolutiva da obra saramaguiana, *MPC* possui caráter transicional, isto é, revigora o que foi escrito antes e inicia uma espécie de "pré-inauguração" da fase de maior amadurecimento do romancista. Fechamos o parêntese para, na sequência, tratarmos da obra de José Saramago e sua relação com o visual.

### 1.5.3 José Saramago e o texto visual

Escritores pintam, pintores escrevem. Não sem razão, o narrador pintor de *MPC* às vezes dá a si o estatuto de "escrepintor", para designar aqueles escritores que pintam pintores que escrevem. Neste sentido, lembramos que o recurso de trazer para a literatura as possibilidades da pintura e o seu inverso são apontados, de forma apaixonada e poética, portanto, literária, por um pintor. Van Gogh, em correspondência dirigida a seu irmão Theo, em julho de 1880, justifica sua imensa dedicação à pintura, argumentando da seguinte forma:

Repare que há muitas coisas que abordam crença e amor, há um pouco de Rembrandt em Shakespeare, e de Correggio em Michelet, e de Delacroix

em Victor Hugo, e, depois, há um pouco de Rembrandt no Evangelho e algo do Evangelho em Rembrandt; tudo se volta mais ou menos ao mesmo ponto, de tal modo que se entendam as coisas como bom entendedor [...] Trate de compreender a última palavra do que dizem as obras de arte, os grandes artistas, os mestres mais sérios, e verá Deus ali dentro. Alguém o escreveu ou disse num livro e alguém o fez num quadro. (VAN GOGH, 2007, p. 17).

Assim é que o diálogo entre literatura e artes visuais vem se estabelecendo desde remotos tempos. Cortez (2009), em artigo dedicado às relações entre literatura e pintura, lembra-nos sobre essa longa existência dialógica e considera os séculos XV e XVI, apogeu do Renascimento, o ponto culminante das relações entre letras e artes plásticas. Quanto a este processo de intercâmbio artístico, a autora nos oferece a seguinte informação:

Entre as inúmeras preocupações dos humanistas italianos, destaca-se o conselho de Leone Batista Alberti (1404-1472) aos pintores, sugerindo uma familiarização com os poetas e retóricos, que resultasse no recebimento da *inventio*, ou no estímulo à descoberta de temas pictóricos. Há o registro, nesse sentido, de que Agnolo Poliziano (1454-1494), poeta e humanista italiano, tenha sido o conselheiro do pintor Sandro Botticelli (1445-1510), famoso pelas suas telas em que se evidencia uma leitura pictórica da mitologia clássica. (CORTEZ, 2009, p. 355).

A citação anterior, embora não explicitamente, sugere uma noção de subserviência dos pintores (os conselhos são dirigidos aos pintores) em relação aos poetas e escritores, o que, necessariamente, não se traduz em subserviência da pintura em relação à literatura. Essa relação hierarquizada, verticalizada, é apontada também em Diniz (2004):

A transmutação de objetos linguísticos em imagéticos [...] é uma prática constante no diálogo entre as artes. Os artistas sempre pintaram cenas a partir de relatos bíblicos ou de outras publicações pois, até o século passado, os pintores eram considerados artesãos, enquanto que os escritores quase sempre gozaram de enorme prestígio. Durante séculos, enquanto a literatura era considerada arte superior, a pintura era apenas um ofício. (DINIZ, 2004, p. 4-5).

Não vamos entrar no mérito do prestígio de uns e do desprestígio de outros, o que vale considerar é que hoje a situação encontra-se alterada e, nessa ânsia de aproximação entre as artes, o "consumidor" saiu ganhando. Retomando Diniz (2004), a autora examina, em seu artigo, as relações semióticas existentes entre o discurso visual enunciado em uma das três estampas da série *Grande Calvário*, de Albrecht Dürer, e o discurso verbal enunciado em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, especificamente, o primeiro capítulo, que se relaciona com aquela gravura. Esse mesmo objeto de estudo, no caso, desdobrado em dois (o romance e a gravura) constituiu-se também, embora com obje-

tivos diversos, para as análises de Cortina (2003). Oliveira (1999) traz contribuições valiosas acerca da observação intersemiótica possível em *MPC*. O autor propõe uma homologação entre as artes (a literatura e a pintura) quando analisa os caminhos percorridos pelo pintor H., de *MPC*, e pelo pintor René Magritte, este várias vezes "convidado" aos devaneios daquele. Em certo momento, Oliveira (1999) propõe avaliar sua própria pesquisa e afirma:

Neste trabalho, foi possível a abordagem dos dois sistemas semióticos por meio do livro de Saramago e de alguns quadros de Magritte. Os dois saíram-se bem nessa arena. Isso porque tanto as pinturas de um quanto o livro do outro estabelecem um paradoxo por não pretenderem expressar nada e essa vontade de não expressão, longe de ser acidental, é finalidade essencial de suas obras. (OLIVEIRA, 1999, p. 200).

Com as argumentações de Oliveira, finalizamos este tópico, no qual cuidamos, de forma geral, da pessoa e da obra de José Saramago. Buscamos mostrar como outras pessoas leram e ainda leem a obra do escritor. Como nosso propósito central nesta pesquisa é o de disponibilizar leitura do romance *MPC* fundamentada no projeto semiótico greimasiano, reservamos para o próximo tópico considerações sobre tal projeto, suas relações com os processos de leitura e, sobretudo, suas bases epistemológicas.

## 1.6 O Projeto Semiótico de Greimas

Antes de iniciarmos nossas ponderações sobre o projeto semiótico greimasiano, convém aludirmos, ainda que de forma breve, já que até o momento estamos a tratar do assunto leitura, às acepções de leitura propostas pela semiótica, mais especificamente, por Greimas e Courtés, em seu *Dicionário de semiótica*. Fazemos tal alusão em 1.6.1. Na sequência, em 1.6.2, apresentamos algumas considerações sobre os fundamentos e influências deixados por dois importantes movimentos, na prática, norteadores dos estudos de Greimas e de toda uma geração de estudiosos seus contemporâneos: o estruturalismo, enquanto forma de pensamento e método de pesquisa e a fenomenologia, enquanto pensamento filosófico. Tendo em vista que os estudos de Greimas basearam-se inicialmente em textos literários, apresentamos o projeto semiótico propriamente dito em 1.6.3 em conjunto com os fundamentos semióticos do texto literário. Da semiótica plástica, relacionada com os textos não-verbais, falaremos no segundo capítulo deste trabalho.

### 1.6.1 Fundamentos: a leitura como mediação entre o crer e o fazer-crer

Tomando o texto como o resultado de um processo de enunciação, temos, no momento da leitura – compreendido como o momento de aceitação, de confronto ou de simples encontro – o comparecimento de instâncias do *fazer*, isto é, a presença do enunciador, disposto a um *fazer-crer*, *fazer-sentir*, *fazer-ver*, que se reporta a um enunciatário, dotado de um fazer receptivo e interpretativo. O enunciatário é conduzido então a um *crer*, a um *sentir*, a um *ver*. Em outras palavras, temos que a leitura consiste em um fazer persuasivo do enunciador, empenhado, com relação ao enunciatário, em um *levar-a-crer*. Claro que esta linearidade nem sempre ocorre. Se o fazer persuasivo do enunciador mostrar-se ineficaz, o discurso será negado. Assim, Greimas e Courtés (1983) apontam quatro acepções para o termo leitura.

A primeira delas, de natureza mais fisiológica, faz referência a um "processo de reconhecimento de grafemas e de sua concatenação que resulta na transformação de uma folha ornada de figuras desenhadas numa ordem manifesta de um texto". (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 251).

A segunda, de base relacional, atenta para o fato de que se deve "reconhecer que ela é inicialmente – e essencialmente – uma semiose" (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 251), ou seja, ao relacionar conteúdo e expressão, é solicitada ao leitor a competência de dotar de significados uma sequência de significantes, transformando-a em uma cadeia sígnica. Nesse sentido, lembram ainda os autores "que tal *performance* pressupõe uma competência do leitor, comparável, ainda que não necessariamente idêntica, à do produtor do texto." (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 251).

A terceira trata do fazer receptivo e interpretativo do leitor-enunciatário. Para reconstruir e explicitar o sentido, o leitor recorre a procedimentos de análise que dão conta dos percursos sintáticos e semânticos daquilo que leu. Assim, para os autores, "nessa perspectiva, entende-se por leitura a construção, ao mesmo tempo sintática e semântica, do objeto semiótico que explica o texto-signo." (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 252).

A quarta acepção de leitura formulada por Greimas e Courtés volta-se para as questões frequentemente suscitadas em torno do fato de um texto permitir uma única leitura, leituras múltiplas ou uma leitura plural. Ao negarem leituras múltiplas ou leitura plural para um mesmo texto, os autores admitem a possibilidade de diversas isotopias de leitura. Para

eles, "a impressão de 'abertura' infinita do texto é frequentemente causada por leituras parciais". (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 252).

Uma "visão panorâmica" lançada sobre essas quatro acepções de leitura, propostas pela semiótica, permite-nos observar aquilo que cada uma, por seu turno, privilegia:

- ✓ a acepção 1 – o texto;
- ✓ a acepção 2 – a relação autor-leitor;
- ✓ a acepção 3 – o leitor;
- ✓ a acepção 4 – a relação texto-leitura.

### 1.6.2 Fundamentos: o estruturalismo e a fenomenologia

Com relação à literatura, segundo Eagleton (1997, p. 142), coube ao estruturalismo a responsabilidade pelo "nascimento" da narratologia, considerada como uma nova ciência literária e que teve como praticantes mais influentes Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Claude Bremond e Roland Barthes. Ainda nesse mesmo trabalho, Eagleton percorre todo o caminho da narratologia com base naqueles estudiosos, fazendo-lhes uma resenha das obras. Inicia com a produção de Lévi-Strauss, passa por Vladimir Propp, por Greimas, por Genette. Após essas resenhas, responde à pergunta que ele mesmo lança ao leitor: quais são então as conquistas do estruturalismo?

Primeiramente, ele representa uma *impiedosa desmistificação* da literatura. Depois de Greimas e Genette, é mais difícil ouvirmos os golpes e arremetidas dos floretes na terceira linha, ou acharmos que sabemos o que sentir-se como um espantalho depois de ler *The Hollow Men*. (EAGLETON, 1997, p. 146)

Continuando a resposta, o autor defende que o estruturalismo colocou de lado o subjetivismo do qual muitos se valiam para observar os fenômenos literários e passou a formar uma crítica que reconhecia na obra literária um 'construto' passível de ser observado como os objetos de qualquer outra ciência.

As discussões suscitadas entre uma elite intelectual localizada em países da Europa e nos Estados Unidos em razão do êxito do estruturalismo como método de pesquisa e até mesmo como uma forma de pensamento ganharam reverberações no Brasil, sobretudo na década de 70. Neste sentido, há um levantamento de importante valor histórico e crítico

realizado por Faria (2008). A autora coleta dados de publicações ocorridas no Rio de Janeiro durante os anos de 1974 e 1975. Estas publicações, exemplificadas com artigo de Lêdo Ivo, com poema de Carlos Drummond de Andrade e com ensaio de José Guilherme Merchi- or, teriam em comum a ironia e a agressividade quanto ao pensamento estruturalista. A au- tora, então, discute essas publicações, encaminhando o leitor para uma reflexão quanto ao "balanceamento", nas grades dos cursos de letras espalhados pelo país, da exigência de lei- tura desses conteúdos teóricos, por um lado, e da leitura de obras literárias, por outro.

Além dos conceitos linguísticos herdados de Saussure, Hjelmslev e outros lin- guistas, de conceitos sobre a narrativa herdados de Propp; Greimas, para dar conta de seu projeto semiótico, valeu-se, também, de conceitos filosóficos efervescentes em sua época de atuação, como os de Merleau-Ponty, relativos à fenomenologia<sup>22</sup>. O filósofo e também psicólogo escreveu obras de grande importância para a filosofia, como *Estrutura do compor- tamento*, *Fenomenologia da percepção*, *O olho e o espírito*, entre outras. Para ele, a feno- menologia "é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências." (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 1)

Como estamos falando de fenomenologia, falemos daquilo que torna possível a sua existência, ou seja, do fenômeno. Para a filosofia contemporânea, o termo fenômeno passou a indicar não só o que aparece ou se manifesta ao homem, mas aquilo que aparece ou se manifesta em si, como é em si, na sua essência. O termo fenômeno ganha o sentido fenomenológico de revelação da essência. Essa revelação da essência é denominada pela filosofia como *redução eidética*, que tem a tarefa de levar os fenômenos para o plano da ge-

---

<sup>22</sup> Como a fenomenologia faz parte das indagações filosóficas, portanto, uma ciência, ou disciplina, próxima às nossas indagações, consideramos valioso apresentar os conceitos dados pelos dicionários ao termo sobre o qual discutimos:

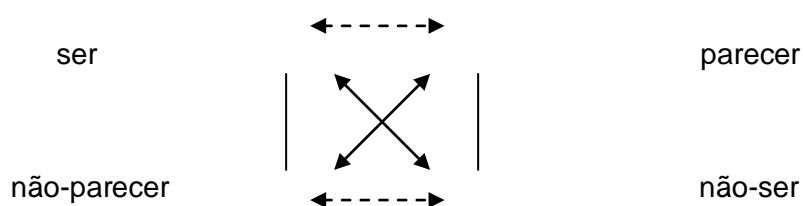
*Fenomenologia* (dicionário de língua portuguesa, acepção 3): "em E. Husserl (1859-1938), método filosófico que se propõe a uma descrição da experiência vivida da consciência, cujas manifestações são expurgadas de suas características reais ou empíricas e consideradas no plano da generalidade essencial [Reconhecida como uma das principais correntes filosóficas do sXX, influenciou autores como Heidegger (1889-1976), Sartre (1905-1980) e Merleau-Ponty (1908-1961)]. (HOUAISS, 2001).

*Fenomenologia* (dicionário de filosofia): "Descrição daquilo que aparece ou ciência que tem como objetivo ou projeto essa descrição. [...] A fenomenologia (que ele [Husserl] chama de "pura" ou "transcendental") é uma ci- ência de essências (portanto, "eidética") e não de dados de fato, possibilitada apenas pela *redução eidética*, cuja tarefa é expurgar os fenômenos psicológicos de suas características reais ou empíricas e levá-los para o plano da generalidade essencial. [...] Para Heidegger, [...] "A palavra fenomenologia significa antes de mais nada um conceito de método. Ela não caracteriza a consistência de fato do objeto da indagação filosófica, mas seu *como* [...]" Portanto, o que a fenomenologia mostra é aquilo que, acima de tudo e na maior parte dos casos, não se manifesta, o que está escondido, mas que é capaz de expressar o sentido e o fundamento daquilo que, acima de tudo, e na maior parte dos casos, se manifesta. Nesse sentido, a fenomenologia é a única ontologia possível. A fenomenologia é entendida de maneira análoga por Sartre e por Merleau-Ponty." (ABBAGNANO, 2000, p. 437-439)

neralidade essencial. Para compreender o fenômeno (o que aparece), é necessária a apreensão de sua essência, ou seja, aquilo que ele é e aparenta ser (as generalidades essenciais). Com essas informações, fica claro que, para fazer ciência, precisamos aguçar, educar e saber "ouvir a voz" de nossos sentidos. No entanto, a ciência é feita a partir de nossa percepção existente *a priori*, ou seja, tomando como exemplo um quadro pictórico como objeto a investigar, o investigador há de ter seus sentidos "educados" para a recepção de tal pintura e levar em conta que a obra representa manifestações da percepção sensorial de seu pintor autor.

A relação de Greimas com Merleau-Ponty faz-se importante neste trabalho, tendo em vista não só a aproximação do semiótico com o pensamento filosófico daquele estudioso em relação à fenomenologia, como também a proximidade quanto ao pensamento estético observado em *MPC* e em obras de Merleau-Ponty que versam sobre pintura, a exemplo de *A dúvida de Cézanne*, *O olho e o espírito* e *O visível e o invisível*.

Embora Greimas não tenha se reportado à fenomenologia quando sistematiza, para o plano da semiótica, o quadro das categorias modais, em especial, o quadro das modalidades veridictórias (já bastante conhecido dos estudiosos da semiótica), não podemos deixar de lado o caráter filosófico/fenomenológico de sua proposição quanto à sintaxe dos esquemas constitutivos daquelas modalidades (as veridictórias), ou seja, em sua representação no quadrado semiótico:



Onde temos as seguintes relações que definem o "jogo da verdade":

- ✓ *ser vs parecer* - adquire o metatermo *verdade*;
- ✓ *não-parecer vs não-ser* - adquire o metatermo *falsidade*;
- ✓ *ser vs não-parecer* - adquire o metatermo *segredo*;
- ✓ *parecer vs não-ser* - adquire o metatermo *mentira (ilusão)*.

É importante ressaltar que, embora a relação *ser vs parecer* seja representada como contrária, não podemos confundi-la, muito menos homologá-la, com a relação *imanência vs manifestação*, que, num primeiro instante, poderia colocar-se como alternativa, tendo como alvo a observação de um fenômeno. No entanto, a categoria da veridicção é constituída pela relação dos esquemas<sup>23</sup> *parecer vs não-parecer* (esquema da manifestação) e pela do *ser vs não-ser* (esquema da imanência). Entre essas duas dimensões temos as relações que definem o "jogo da verdade", como demonstrado anteriormente.

Greimas e Courtés (1983) definem esse "jogo da verdade" da seguinte forma: "estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é decidir sobre o ser do ser." (GREIMAS E COURTÉS, 1983, p. 488). Ainda sobre a veridicção, os autores assinalam: "A categoria da veridicção apresenta-se, assim, como o quadro em cujo interior se exerce a atividade cognitiva epistêmica que [...] visa a atingir uma posição veridictória, suscetível de ser sancionada por um juízo epistêmico definitivo." (GREIMAS E COURTÉS, 1983, p. 488). Esse "jogo da verdade" adquire caráter especial em *MPC* quando focamos a insistência do narrador em formular cópias. Tal situação será mais bem discutida no capítulo reservado à análise do romance.

Diversos autores reportam à influência de Merleau-Ponty para os estudos semióticos. Para Cortina e Marchezan (2004), Merleau-Ponty traz em sua proposta, em torno da percepção, o conceito de "estar no mundo". Este conceito sugere uma via de mão dupla com relação à significação "na medida em que as coisas que estão à nossa volta adquirem sentido a partir de como as vemos e de como nos vemos em relação a elas." (CORTINA e MARCHEZAN, 2004, p. 414-418). O corpo, mediação entre o sujeito e as coisas, toma aspectos de um pré-sujeito, se pensarmos na mediação entre as coisas e o intelecto. Para o estudo da percepção, a noção de corpo<sup>24</sup> adquire enorme relevância para Merleau-Ponty, não sem razão, os sugestivos títulos para suas obras: *Fenomenologia da percepção*, *O olho e o espírito*, *O visível e o invisível* e outras. Sobre a relação do corpo com o mundo, Merleau-Ponty reflete que "Tocar é tocar-se. Para ser compreendido como: as coisas são o prolongamento do meu corpo e o meu corpo é o prolongamento do mundo, através dêle o

---

<sup>23</sup> Bertrand (2003, p. 293) atenta para o termo *esquema*: segundo o autor, o termo, tomado de Hjelmslev, é "essencial na concepção semiótica da linguagem. Designa, de maneira geral, a representação de um objeto semiótico reduzido às suas propriedades essenciais". Hjelmslev propõe *Esquema vs Uso* para reformular a dicotomia saussuriana *Língua vs Fala*.

<sup>24</sup> Merleau-Ponty (1999), em *Fenomenologia da percepção*, dedica um capítulo ao estudo do corpo e às relativizações em torno das reações sensoriais/corporais do ser humano. Em certa altura, resgata a história do índio que fica feliz ao chegar em casa e encontra outros filhos a mais no lar. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 637).

mundo rodeia-me." (MERLEAU-PONTY, 1971, p.230). Quanto à relação entre a semiótica de Greimas e a fenomenologia, sobretudo a merleauPontiana, Tatit (1995) observa o seguinte paradoxo:

[...] à medida que o grande semioticista foi deixando de mencionar os fundamentos da percepção fenomenológica em seus principais trabalhos, estes foram se acercando cada vez mais das mesmas indagações que atormentavam Merleau-Ponty. Há, como frisou Greimas diversas vezes, um componente fenomenológico no conceito de "existência semiótica" do objeto (ou do discurso), na medida em que o sentido, neste caso, deve ser sempre considerado como imanente à expressão. (TATIT, 1995, p. 161.)

Já em *Semântica estrutural*, Greimas, ao discorrer sobre os conceitos de significação e percepção, defende a ideia de que a apreensão da significação se consegue pela percepção, a que ele chama de lugar não linguístico, ou seja, a percepção é algo apreensível nas junções, nas fendas e nas misturas das partes que fazem o todo. Sobre tal, faz o seguinte comentário:

É com conhecimento de causa que nos propomos a considerar a percepção como o lugar não linguístico onde se situa a apreensão da significação. [...] Embora reconhecendo nossas preferências subjetivas pela teoria da percepção tal como foi anteriormente desenvolvida na França por Merleau-Ponty, observaremos, entretanto, que esta atitude epistemológica parece ser também aquela das ciências humanas do século XX em geral: assistimos assim, para citar apenas o que é particularmente evidente, à substituição da psicologia da forma e do comportamento pela psicologia das "faculdades" e da introspecção. Vemos também que a explicação dos fatos estéticos se situa atualmente sobretudo no nível da percepção da obra, e não mais no da exploração do gênio ou da imaginação. (GREIMAS, 1973, p. 15-16).

Perceber então o texto à luz da fenomenologia significa buscar suas generalidades essenciais, seu "estar no mundo", em relação a quem o percebe e em relação a ele mesmo, o seu "como". Por essa razão, a tão clássica definição dos objetivos da semiótica em relação ao texto, seu objeto de estudo: *procura explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*. A partir de como o texto "aparece", isto é, o texto como fenômeno, a semiótica propõe buscar sua essência, sobretudo ao fazer erigir as generalidades das estruturas profundas, isto é, as generalizações perceptíveis nos níveis narrativo e fundamental. Neste sentido, em *Maupassant*, obra gestada entre 1972 e 1975, em que Greimas se dedica à análise do conto *Deux Amis*, é possível verificar, mesmo sem a explicitação do autor, as ligações com os conceitos da fenomenologia, de Merleau-Ponty:

Este encadeamento de unidades discursivas heterogêneas constitui no entanto, considerado globalmente, um só plano do **parecer discursivo**, que se oferece à leitura como não estando ali senão para significar outra coisa: tal descrição, à maneira do toucador de Baudelaire, faz-se passar pela representação figurativa de "o estado da alma"; os lugares comuns não alimentam a conversação senão para nos revelar uma sabedoria mais profunda ou o ludibriar do mundo; as narrativas de estados de coisas e de acontecimentos não são senão figuras discursivas e lugares de implicações textuais. O **parecer** do discurso reporta, por mil alusões, a um **ser** do texto semiótico que se insinua como seu referente interno. (GREIMAS, 1993, p. 247, negritos do autor).

Essa concepção fenomenológica apresenta-se com maior evidência em *Da Imperfeição*, obra em que Greimas se ocupa de valores estéticos, ou seja, se ocupa das dimensões sensível e afetiva da significação com o suporte de textos reveladores de eventos simples do cotidiano, que, para o autor, podem favorecer a percepção dessas dimensões. Nesta obra, Greimas elabora, sempre sob o ponto de vista da percepção estética, cinco análises, valendo-se de um poema e de quatro trechos narrativos: um trecho de *Sexta-feira, ou Os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier; um trecho de *Palomar*, de Ítalo Calvino; um poema *Exercícios ao piano*, de Rainer Maria Rilke; um trecho de *Elogio da sombra*, de Tanizaki Junichiro e, finalmente, um trecho de *Continuidade dos parques*, de Julio Cortázar.

Fabri (2002), em prefácio à edição italiana de *Da Imperfeição (Dell'Imperfezione)*, atenta para o fato de que Greimas retoma e amplia os conceitos filosóficos de Merleau-Ponty sobre a percepção e declara:

Merleau-Ponty descreveu em termos quase sagrados essa experiência (o sentir é literalmente comunhão e coexistência), e Greimas nos oferece a forma figural dessa reflexão. O sujeito estético penetra de modo distinto na atmosfera colorida que está na base do arco-íris da percepção, a qual Merleau-Ponty reconstrói, como condição transcendente da faculdade sensível. Para a exploração estética, Greimas retoma e discrimina as baterias dos sentidos, repassa fenomenologicamente a estratificação (filogenética?); inclui (se não enumera) as traduções estéticas. (FABRI, 2002, p. 99-100).

Em 1987, mesmo ano em que se dá a primeira edição de *Da Imperfeição*, Greimas apresenta para a UNESCO artigo em que descreve sobre os *Novos desenvolvimentos nas ciências da linguagem* e assim se reporta ao quadro epistemológico da ocasião:

A reestruturação em curso de um território tão vasto no interior das ciências humanas e sociais só pode ser compreendida se se referir ao horizonte epistemológico no qual elas se perfilam, para constatar que a *epistémé geral do século XX* parece estar dominada, em grande parte, pelas *filosofias da linguagem*, cujas duas principais correntes, a *filosofia analítica* (Carnap,

Wittgenstein, Austin) e a fenomenologia (Husserl, Merleau-Ponty) ocupam desde aos anos 30 e até hoje, o proscênio. (GREIMAS, 1995, p. 116-117).

Para finalizar, podemos ainda ampliar esse debate trazendo à tona a maneira como Saussure definiu o objeto de estudo da linguística, isto é, a consideração da língua como sistema e, de certa forma, o abandono da fala. Para Eagleton (1997), esse gesto de Saussure aproxima-se muito da fenomenologia. Segundo o autor,

O estruturalismo [de Saussure] e a fenomenologia, por mais diferentes que sejam quanto a aspectos centrais, nascem ambos do ato irônico de afastar o mundo material a fim de esclarecer melhor a consciência que dele temos. (EAGLETON, 1997, p. 150).

### 1.6.3 Fundamentos: a semiótica do texto verbal literário

#### O legado de Vladimir Propp

Vladimir Propp, de origem russa, folclorista e etnólogo, concentrou seus estudos no conto popular russo e publicou, em 1928, *Morfologia do conto*. Nesta obra, Propp (1983) observa a recorrência estrutural do conto, propõe, define e descreve a existência de 31 funções das personagens. Para o autor, as funções equivalem às ações das personagens e, ao defini-las, avisa o leitor que tal definição deve resultar de duas preocupações:

Primeiramente, nunca deve ter em conta a personagem-executante. Na maior parte dos casos, será designada por um substantivo exprimindo a ação (interdição, interrogação, fuga, etc.). Em seguida, a ação não pode ser definida fora da sua situação no decorrer da narrativa. Deve-se ter em conta o significado que possui uma dada função no desenrolar da intriga." (PROPP, 1983, p. 59).

O autor segue oferecendo alguns exemplos de ações das personagens e conclui sua definição: "Por função, entendemos a ação de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga." (PROPP, 1983, p. 60). A seguir, listamos as funções:<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Na lista de funções, as palavras ou expressões antecedentes à dupla pontuação referem-se a uma definição bem resumida da função, o que vem depois refere-se a uma breve descrição, conforme planejado por Propp (1983, p. 65).

1. Afastamento: um dos membros da família afasta-se de casa.
2. Interdição: ao herói impõe-se uma interdição.
3. Transgressão: a interdição é transgredida.
4. Interrogação: o agressor tenta obter informações.
5. Informação: o agressor recebe informações sobre a sua vítima.
6. Engano: o agressor tenta enganar a sua vítima para se apoderar dela ou dos seus bens.
7. Cumplicidade: a vítima deixa-se enganar e ajuda assim o seu inimigo sem o saber.
8. Malfeitoria: o agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o.
- 8<sup>a</sup>. Falta: falta qualquer coisa a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir qualquer coisa.
9. Mediação, momento de transição: a notícia da malfeitoria ou da falta é divulgada, dirige-se ao herói um pedido ou uma ordem; este é enviado em expedição ou deixa-se que parta de sua livre vontade.
10. Início da ação contrária: o herói-que-demanda aceita ou decide agir.
11. Partida: o herói deixa a casa.
12. Primeira função do doador: o herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objeto ou de um auxiliar mágico.
13. Reação do herói: o herói reage às ações do futuro doador.
14. Recepção do objeto mágico: o objeto mágico é posto à disposição do herói.
15. Deslocação no espaço entre dois reinos, viagem com um guia: o herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objetivo da sua demanda.
16. Combate: o herói e o seu agressor defrontam-se em combate.
17. Marca: o herói recebe uma marca.
18. Vitória: o agressor é vencido.
19. Reparação: a malfeitoria inicial ou a falta são reparadas.
20. Volta: o herói volta.
21. Perseguição: o herói é perseguido.
22. Socorro: o herói é socorrido.
23. Chegada incógnito: o herói chega incógnito a sua casa ou a outro país.
24. Pretensões falsas: um falso herói faz valer pretensões falsas.

25. Tarefa difícil: propõe-se ao herói uma tarefa difícil.
26. Tarefa cumprida: a tarefa é cumprida.
27. Reconhecimento: o herói é reconhecido.
28. Descoberta: o falso herói ou o agressor, o mau, é desmascarado.
29. Transfiguração: o herói recebe uma nova aparência.
30. Punição: o falso herói ou o agressor é punido.
31. Casamento: o herói casa-se e sobe ao trono.

Greimas, em *Semântica estrutural* (1973), com o propósito de aplicar num universo maior de textos a sistematização descrita por Propp, reorganiza, num primeiro momento, as funções e as “traduz” da seguinte forma:

1. ausência, 2. proibição, 3. violação, 4. procura, 5. informação, 6. decepção, 7. submissão, 8. vilania, 8<sup>a</sup>. falta, 9. mando, ordem, 10. decisão do herói, 11. partida, 12. atribuição de uma prova, 13. enfrentamento da prova, 14. recepção do adjuvante, 15. deslocamento espacial, 16. combate, 17. sinal, 18. vitória, 19. dissolução da falta, 20. retorno, 21. perseguição, 22. liberação, 23. chegada incógnita, 24. ver 8<sup>a</sup> anterior, 25. atribuição de uma tarefa, 26. êxito, 27. reconhecimento, 28. revelação da vilania, 29. revelação do herói, 30. punição, 31. casamento.

Em um segundo momento, Greimas propõe o acasalamento das funções com base em duas exigências: uma condensação da narrativa em unidades episódicas e de que os episódios devam ser constituídos de duas funções apenas. Assim, ele reduz para vinte o inventário das funções de Propp:

1. ausência, 2. proibição vs violação, 3. procura vs submissão, 4. decepção vs submissão, 5. vilania vs falta, 6. ordem vs decisão do herói, 7. partida, 8. atribuição de uma prova vs enfrentamento da prova, 9. recepção do adjuvante, 10. deslocamento espacial, 11. combate vs vitória, 12. sinal, 13. dissolução da falta, 14. retorno, 15. perseguição e liberação, 16. chegada incógnita, 17. atribuição de uma tarefa vs êxito, 18. reconhecimento, 19. revelação do traidor vs revelação do herói, 20. punição vs casamento.

Ainda no exame das estruturas narrativas, Greimas aponta em prefácio à *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*, de Courtés (1979), uma nova verificação crítica da “morfologia proppiana” e sugere a seguinte redução das funções de Propp: para Greimas “A atenção do leitor de Propp não deixava de ser atraída pela recorrência das três provas que

articulam como outros tantos tempos fortes o conjunto da narrativa". São elas: 1. a prova qualificadora, 2. a prova decisiva, 3. a prova glorificadora.

Seguindo passo a passo o herói do conto maravilhoso, notamos, com efeito, que este, depois de ter aceite a sua missão, deve submeter-se primeiramente a uma espécie de exame de passagem que lhe permite adquirir – ou o confirma como o detentor de – qualidades exigidas para empreender uma busca que terminará pelo empenho decisivo e pela obtenção do objeto de valor procurado; na sequência dessas façanhas, ele será reconhecido e glorificado como um herói. [...] O agenciamento próprio sugere-nos a possibilidade de ler qualquer discurso narrativo como uma busca de sentido, da significação a ser atribuída à acção humana: o esquema narrativo, aparece, portanto, como a articulação organizada da actividade humana que o erige em significação. (GREIMAS, 1979, p. 13-14).

Como vemos, Greimas, ao longo de seus estudos em que observa as regularidades das narrativas, vai reformulando as sistematizações que ele denomina como esquemas narrativos. Nesse sentido, Bertrand (2003, p. 293-297) apresenta as diferentes etapas de formulação desses esquemas.

Esquema 1 – as três provas: a prova qualificante, a prova decisiva e a prova glorificante. Para o autor, esse esquema pode ser lido como um percurso do sujeito da busca.

Esquema 2 – a moldura contratual (distribuída em quatro sequências): o contrato, a competência, a performance e a sanção. As relações actanciais são assim reconhecidas: no contrato, o destinador-manipulador e o sujeito; na competência, o sujeito e o objeto; na performance, o sujeito, o anti-sujeito e o objeto; na sanção, o sujeito e o destinador-julgador.

Esquema 3 – as esferas semióticas autônomas (distribuídas em três conjuntos gerais da articulação discursiva, propostas para além da narrativa propriamente dita): a manipulação, a ação e a sanção. Assim, encontramos, na esfera mais geral da manipulação, os contratos entre sujeitos e destinadores; na esfera mais geral da ação, a competência e a performance.

### **As personagens – funções na narrativa – o esquema actancial**

Para Greimas, se todas as histórias, a despeito de suas diferenças de superfície, possuem uma estrutura comum, é talvez porque todas as personagens possam ser reagrupadas dentro de categorias comuns necessárias em qualquer intriga. Ele isola, então, seis grupos de actantes que participam de qualquer narrativa, definida como uma busca. Esses

grupos formam o esquema actancial que classifica as personagens a partir de sua funcionalidade, de seu *fazer*:

- ✓ grupos *Sujeito* e *Objeto* – o eixo do desejo, do querer, une estes dois papéis;
- ✓ grupos *Adjuvante* e *Oponente* – no eixo do poder, ajudam o sujeito ou se opõem à realização de seu desejo;
- ✓ grupos *Destinador* e *Destinatário* – no eixo do saber ou da comunicação, fazem o sujeito agir, encarregam-no da busca e sancionam o resultado.

### A intriga e as ações

Segundo Reuter (2004), a ficção é constituída pelas ações, efetuadas pelas personagens, em determinado universo espaçotemporal e reconstituída pelo leitor ao término de sua leitura. Para discorrer sobre as ações e sobre as intrigas por elas desencadeadas, o autor se vale das funções da narrativa observadas por Vladimir Propp. Escreve Reuter:

Toda narrativa é composta por uma multiplicidade de ações. A partir desta constatação, Vladimir Propp formulou a hipótese de que, ultrapassando as suas diferenças, elas certamente podiam se reduzir a um conjunto finito, comum a todas as histórias. Trabalhando com um *corpus* de contos fantásticos russos, ele conseguiu isolar 31 funções que constituiriam esta base comum. (REUTER, 2004, p.47).

Como já informado, Greimas reduziu essas funções de Propp a um conjunto funcional que resultasse num modelo mais abstrato e mais simples. De acordo com os estudos de Greimas, teríamos então que toda narrativa seria fundada na seguinte superestrutura, ou esquema canônico da narrativa, ou esquema quinário: 1. estado inicial, 2. complicação ou força perturbadora, 3. dinâmica, 4. resolução ou força equilibradora, 5. estado final.

Assim, a narrativa se definiria como transformação de um estado em outro estado. No entanto, é preciso lembrar que esse esquema quinário representa grandes etapas que podem ser recortadas em sequências, as mais diversas.

#### 1.6.4 O projeto: o percurso gerativo do sentido

Apresentamos um breve panorama sobre as discussões em torno das influências epistemológicas verificadas na trajetória dos estudos de Greimas, como também, o legado teórico de Vladimir Propp e, ainda, algumas sistematizações de Greimas sobre a narrativa. Com isso, cremos ter facilitado o caminho que iniciamos neste item, isto é, o percurso gerativo de sentido, ponto alto, em termos metodológicos, do projeto semiótico de Greimas. Resumidamente, o percurso gerativo do sentido pode ser descrito como a construção do sentido elaborada a partir dos mecanismos de articulação do plano de conteúdo (nível da imanência) que o conduz ao plano da expressão (nível da manifestação). Courtés (1979) assim se expressa quanto ao percurso gerativo do sentido:

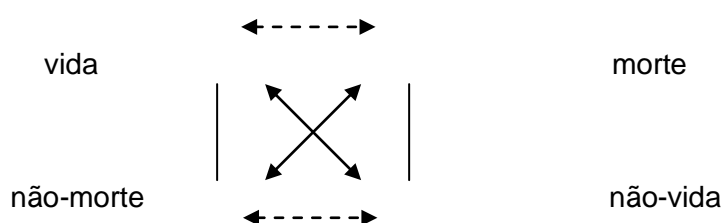
Podemos imaginar que o espírito humano, para chegar à construção de objectos culturais (literários, míticos, picturais, etc.), parte de elementos simples e segue um percurso complexo, encontrando no seu caminho tanto constrangimentos a que deve submeter-se como escolhas que é livre de operar. (COURTÉS, 1979, p. 134).

Ainda para este autor, o percurso se dá em três etapas principais: 1. *as estruturas profundas*: definidoras da maneira de ser fundamental de um indivíduo ou de uma sociedade; 2. *as estruturas de superfície*, constituidoras de uma gramática que ordena, no discurso, os conteúdos a serem manifestados; 3. *as estruturas de manifestação*, que produzem e organizam os significantes.

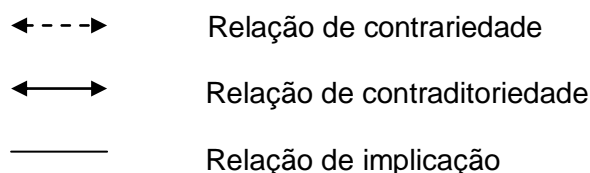
Estendendo um pouco mais as noções quanto ao percurso gerativo de sentido, podemos dizer também que, para a semiótica greimasiana, ele engloba 3 níveis, todos estes dotados de uma sintaxe e de uma semântica, o nível das estruturas fundamentais, o nível das estruturas narrativas e o nível das estruturas discursivas.

**I. O nível das estruturas fundamentais**, que trata das oposições semânticas mínimas responsáveis pela significação geral do texto. Neste nível, as categorias semânticas situam-se, de um lado, em pólos positivos (categorias eufóricas); de outro, em pólos negativos (categorias disfóricas). Importante ressaltar que euforia e disforia não representam valores consonantes com os do leitor. Euforia e disforia são recuperáveis no texto. Exemplificando, em dado texto que trate dos direitos humanos, a fome terá valor disfórico, em outro que cuide de problemas relacionados à falta de apetite alimentar, provavelmente, a fome terá valor eufórico.

Greimas estabelece três tipos de relação entre os elementos do nível fundamental: de contrariedade, de contraditoriedade e de implicação. Essas relações têm a sua clássica representação visual sustentada pelo quadrado semiótico. Em outras palavras, o quadrado semiótico destina-se à representação visual das articulações, ou seja, do movimento sintático das categorias semânticas colocadas em relação. Partindo do exemplo canônico de oposição semântica, como *vida vs morte*, temos o seguinte quadrado semiótico:



Onde:



- ✓ relação de contrariedade (observável nas linhas horizontais do quadrado): *vida* e *morte*; *não-vida* e *não-morte*. Para obter sentido, a presença do termo *vida* pressupõe o termo *morte*; a negação de um também pressupõe a negação do outro;
- ✓ relação de contraditoriedade (observável nas linhas diagonais do quadrado): *vida* e *não-vida*; *morte* e *não-morte*. Manifesta-se quando a presença do termo *vida* ou *morte* pressupõe a sua negação;
- ✓ relação de implicação (observável nas linhas verticais do quadrado): *vida* e *não-morte*; *morte* e *não-vida*. A presença do termo *vida* implica a ausência do termo *morte*; a presença do termo *morte* implica a ausência do termo *vida*.

Podemos também representar a orientação das relações delineadas no nível fundamental ao caracterizá-las em relação a um caminho entre a afirmação e a negação dos

termos. Continuando na utilização de nosso exemplo canônico de oposição semântica vida *versus* morte: um texto pode apresentar a seguinte sucessão de fatos: afirmação da vida, negação da vida, afirmação da morte:

vida → não-vida → morte

ou, vice-versa:

morte → não-morte → vida.

Para o romance, objeto desta pesquisa, tem-se que o nível fundamental incide na oposição semântica *identidade x alteridade*. Um caminhar da *alteridade* para a *não-alteridade*, e, desta, para a *identidade*.

**II. O nível das estruturas narrativas**, nas quais podemos considerar dois tipos de enunciados elementares, os de ser e os de fazer. Neste nível, encontramos as operações de aquisição e de perda de objetos, a disforia e a euforia, ou seja, no primeiro momento, o sujeito pode se mostrar em conjunção ou disjunção com determinado objeto; no segundo momento, através dos enunciados de fazer, esse mesmo sujeito poderá estar caminhando da conjunção para a disjunção ou vice-versa em relação àquele objeto, num processo eufórico ou disfórico.

Dessa forma, a semiótica aponta duas concepções para as estruturas narrativas: narrativa, como mudança de estados, e narrativa, como sucessão de conflitos entre um destinador e um destinatário. A narrativa, como mudança de estados, pode ser compreendida por meio da análise de seus enunciados de estado, de ser, e de transformação, de fazer. A narrativa, como sucessão de conflitos entre destinador e destinatário, é apreendida por meio das relações entre os sujeitos e das relações destes com os objetos-valor. Segundo Barros (1988, p. p. 16), as estruturas narrativas são constituídas por um "simulacro do fazer do homem no mundo e das suas relações com os outros homens" e atribuem "estatuto de valor aos objetos do fazer".

O modelo canônico da narrativa pressupõe a presença de quatro fases (distribuídas entre os enunciados de ser e de fazer): 1. *fase da manipulação* – também concebida como percurso do destinador manipulador – momento em que o sujeito recebe a “motiva-

ção” para o agir. A manipulação pode ocorrer por intimidação, por provocação, por sedução ou por tentação; 2. *fase da competência* – percurso do sujeito – momento em que o sujeito, destinatário da ação, adquire os valores modais para a ação, ou seja, o dever-fazer (se manipulado por intimidação ou provocação), ou o querer-fazer (se manipulado por sedução ou por tentação); 3. *fase da performance* – percurso do sujeito – momento em que o sujeito realiza as ações; 4. *fase da sanção* – percurso do destinador julgador – momento em que o sujeito “sofre” o resultado das ações, pelo prêmio ou pelo castigo.

**III. O nível das estruturas discursivas**, que consiste na atualização, na manifestação linguística das estruturas narrativas. Nas estruturas discursivas, sob o ponto de vista sintático, é possível delinear as características essenciais do discurso: a enunciação, o enunciado, o enunciador, o enunciatário, a actorialização (as formas de discurso, se primeira ou terceira pessoa), a espacialização e a temporalização. Por enunciação, podemos entender o ato de produção do discurso, por enunciado, o produto da enunciação. Enunciador e enunciatário, desdobramentos do sujeito da enunciação, que, presume-se, ao enunciar (enunciador) estará dirigindo seu enunciado para alguém (enunciatário). Enunciador e enunciatário são também definidos como partes integrantes do contrato textual e definem as relações de aceitação (ou não) sobre aquilo que é produzido em torno deles. O sujeito da enunciação, de acordo com os efeitos que pretende produzir, faz escolhas para projetar o discurso que, para ter garantida sua “credibilidade”, se sustenta em mecanismos que Barros (1988) cita como ilusão de verdade. Esses mecanismos, escolhidos pelo sujeito da enunciação, quando concernentes à pessoa do discurso, podem ser esquematizados da seguinte forma:

1. se primeira pessoa, temos o efeito de subjetividade, de proximidade entre enunciado e enunciação – efeito denominado *debreagem enunciativa*<sup>26</sup>. Neste caso, temos a actorialização como *um eu-sujeito enunciador*, a espacialização como *um aqui* e a temporalização como *um agora*;

---

<sup>26</sup> O conceito de *debreagem*, segundo Greimas e Courtés (1983), “deve sua existência tanto a Benveniste quanto a Jakobson, cujo ‘shifter’ foi traduzido em francês por N. Ruwet como ‘embrayer’. O termo ‘débrayer’ (debreador) parece-nos mais adaptado à abordagem gerativa que vai da enunciação ao enunciado, tanto mais que a dicotomização do conceito jakobsoniano nos parece necessária: opondo a *debreagem* o termo *embreagem* (que designa o retorno das formas já *debreadas* ao enunciador).” (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 97).

2. se terceira pessoa, temos o efeito de objetividade, de distanciamento entre enunciado e enunciação – a *debreagem enunciva*. Neste caso, temos a actorialização como *um ele*, a espacialização como *um lá* e a temporalização como *um então*.

Quando ocorre cessão de voz no interior do discurso, a exemplo de um enunciatador para um interlocutor (muito comum em notícias e entrevistas), notamos o efeito de realidade. A voz é cedida a outra pessoa que não o enunciador exatamente para buscar a autoridade das palavras de quem as pronuncia. Esse mecanismo recebe o nome de *debreagem interna*. Quando ocorre a suspensão das oposições entre as categorias de pessoa, de tempo ou de espaço, por exemplo, a utilização de *ele* ao invés de *eu*, temos, segundo Greimas e Courtés (1983, p. 140), “o efeito de identificação entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação.” Esse efeito denomina-se *embreagem*.

Com relação às categorias de tempo e espaço, lembramos que, para a teoria clássica da literatura, essas dimensões são estruturadas em função das personagens. Assim, temos que, para Silva (1984, p. 742), em muitos romances, “as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, [...] que é **inseparável das personagens**, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese.” (negrito nosso). Semelhante raciocínio, o autor citado confere para o tempo, evidenciando-o em romances psicológicos, a exemplo do monólogo interior. Para a semiótica, as categorias de tempo, espaço e pessoa são usadas como atividades, ou relações argumentativas, entre enunciatador e enunciatário no nível discursivo, isto é, são projeções da enunciação que se pretendem resultar em efeitos de sentido. Esses efeitos, segundo Barros (1994), podem ser de realidade ou de referente, de proximidade ou de distanciamento, dependendo de como se comportam, linguisticamente, aquelas categorias.

Ainda com relação ao tempo, para a teoria clássica, ele é concebido em função de noções de passado, presente e futuro; em resumo, o tempo calendarizado. Para a semiótica, o tempo comporta-se em função do tempo da enunciação, em outros termos, leva em conta a anterioridade, a simultaneidade e a posterioridade em relação aos fatos narrados. O tempo é verificado muito mais em função dos verbos do que em função do calendário. Temos assim o tempo do narrador (da enunciação).

Para Greimas e Courtés (1983, p. 455), “a temporalização consiste num conjunto de procedimentos que podem ser agrupados em vários subcomponentes.” Esses componentes, segundo os autores, vão caracterizar os programas narrativos evidenciando a ordem lógica de encadeamento dos programas (eixo das pressuposições) e a ordem temporal e

causal dos acontecimentos (eixo das consecuições). A localização temporal (ou temporalização), valendo-se dos procedimentos de debreagem e embreagem temporais, segmenta e organiza as sucessões temporais. "A temporalização consiste, como seu nome indica, em produzir o efeito de sentido 'temporalidade' e em transformar, assim, uma organização narrativa em 'história'".

Reuter (2004) observa as categorias tempo e espaço de acordo com o "real" e de acordo com as funções que exercem na narrativa. Para o autor, as indicações temporais, assim como as espaciais, podem situar o texto no real, isto é, provocar efeitos de sentido que parecem nos conduzir à realidade. De forma similar à categoria espacial, na narrativa, as formas temporais se organizam e produzem sentido. Alguns temas, normalmente, se apresentam como subsidiários do tempo: as viagens, a vingança, as recordações ou a total ausência delas, entre outros. Também, a maneira como o espaço se apresenta textualmente implica relações com a realidade. Os lugares do romance podem situar a narrativa no real, dar a impressão (efeitos de sentido) que eles o refletem. Na narrativa, os lugares se organizam, formam sistemas e produzem sentido. Assim, nos contos, os lugares tranquilizadores (a casa) se opõem aos lugares angustiantes. Com frequência, eles delimitam os campos das personagens: lugares reservados a umas e outras, lugares comuns, lugares de passagem, entre outros.

Partindo da premissa de que o espaço linguístico é aquele onde se desenrola a cena enunciativa e que sua projeção no discurso depende das localizações espaciais do sujeito enunciador, torna-se necessária a sistematização (linguística) desses espaços com a utilização de pronomes demonstrativos (este, esse, aquele, isto, isso, aquilo e outros), de advérbios espaciais (aqui, ali, lá, entre outras) e de algumas preposições (em, entre, em redor de, sobre, sob e outras). Quanto à espacialização, temos que para Greimas e Courtés (1983), ela

aparece como um dos componentes da discursivização [...]. Comporta, em primeiro lugar, procedimentos de localização espacial, interpretáveis como operações de debreagem e de embreagem efetuadas pelo enunciador para projetar fora de si e aplicar no discurso enunciado uma organização espacial mais ou menos autônoma, que serve de quadro para a inscrição dos programas narrativos e de seus encadeamentos. (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 155).

Essas estruturas, fundamentais, narrativas e discursivas, até aqui verificadas, formam o plano de conteúdo. Como nosso objeto de estudo manifesta-se de forma desdobrada, ou seja, em uma linguagem verbal (romance) que remete, com frequência, o leitor a

outras linguagens, a observação do plano de conteúdo não dá conta, sozinha, do fenômeno textual disposto para verificação. O plano de expressão, sobretudo das pinturas que "dialogam" com o romance *MPC*, solicita nossa intervenção. Neste caso, a observação incide sobre as diversas categorias próprias da imagem, como cor, luminosidade, entre outras, desde que haja um "casamento de sentido" com o plano de conteúdo e desde que haja também uma ligação com o trecho verbal colocado em cotejo. Sobre esse "casamento de sentido" entre plano de expressão e de conteúdo, responsável pela geração das relações semi-simbólicas, faremos maiores considerações no capítulo seguinte, reservado ao estudo da imagem.

Neste primeiro capítulo, falamos de leitura, de suas relações com o texto verbal e com o texto não-verbal. Fizemos incursões por documentos oficiais elaborados pelo MEC, a exemplo dos PCN, com o intuito de verificar como os processos de leitura são compreendidos pelos órgãos definidores das políticas educacionais no Brasil. Quanto à leitura do texto verbal, enfatizamos a reflexão no texto literário, em especial, o de José Saramago. Para teorizar e buscar método de trabalho, optamos pelos fundamentos da semiótica greimasiana, que nos possibilita uma leitura baseada no percurso gerativo de sentido do texto, o que lhe confere a significação. Com este capítulo, desejamos suprir parte das discussões teóricas, principalmente em torno do texto verbal. Caminhamos, a partir do capítulo seguinte, para discussões acerca do texto não-verbal, sobretudo, o visual.

## CAPÍTULO 2 – IMAGEM: APELO COMUNICATIVO E SIGNIFICATIVO



Adão Iturrusgarai. *Pedrinho*. Disponível em [http://adao-tiras.blog.uol.com.br/mundo\\_mosntro/](http://adao-tiras.blog.uol.com.br/mundo_mosntro/) Acesso em 26.09.2009.

### 2.1 Considerações Iniciais

*Uma imagem diz mais que mil palavras* ou *A imagem tem grande poder*, clichês exaustivamente lembrados, dentre muitos outros relativos à imagem, e que, de tantas vezes ditos e ouvidos, acabam se incorporando ao imaginário coletivo. Contudo, dos clichês aos fatos, a verdade é que nossa cultura sempre esteve atrelada à imagem. Calvino (1990, p. 108) ilustra essa questão ao afirmar que somos “filhos da civilização da imagem.” E é imitando Calvino (1990, p. 117) que iniciamos nossa discussão. O autor principia o quinto capítulo da obra *Seis propostas para o próximo milênio* com o seguinte destaque: “Começemos por uma citação”. Então, começemos por uma (outra) citação:

Algumas palavras têm por destino uma existência marcada por intrigante ambigüidade: embora densamente imersas no dia-a-dia e em nosso cotidiano discursivo, possuem uma dimensão etérea, dispersiva, fluída. É o que acontece com a palavra “imagem”. Falamos, produzimos, consumimos e vivemos cercados por imagens. Imaginamos imagens. Criamos imagens. Até mesmo transformamos imagens imaginadas em concretas representações. E vice-versa. Somos capazes de sonhar com nossa própria imagem. Algumas imagens, por seu turno, são pura simulação. O trânsito é intenso e os contrabandos de significação ininterruptos. (ROCHA, 2006, p. 2).

E o que dizer mais das imagens? Parafraseando Baitello Jr. (2005, p. 45), podemos afirmar que em um sentido mais amplo as imagens podem ser configurações de natureza diversa compostas por diferentes linguagens, tais como: acústicas, olfativas, gustativas, táteis, proprioceptivas<sup>27</sup> ou visuais. O autor alerta que as imagens visíveis possuem, muitas vezes, facetas e aspectos invisíveis aos nossos olhos. Para ele, isto “quer dizer que ao lado ou atrás da visibilidade de uma imagem emergem numerosas configurações que a acompanham e que nossos olhos não conseguem ver.” (BAITELLO JR., 2005, p. 45).

Para tratar do tema *imagem*, por opção metodológica na estruturação e condução desta pesquisa, desenvolvemos neste tópico algumas reflexões que julgamos relevantes, lembrando que o objetivo deste capítulo não é o de discutir a imagem sob o enfoque de todas as suas diferentes manifestações sensíveis, estamos nos restringindo à imagem como um objeto de manifestação visual. Tendo em conta que a semiótica considera texto tudo aquilo que produz sentido e que compreendemos o texto como um objeto de comunicação e de significação, a presente discussão contempla o objeto visual sob as seguintes vertentes, suscitadas ora por fatores da comunicação, ora por fatores da significação, a saber: 1. da imagem como recurso expressivo humano por excelência; 2. da hegemonia da imagem à cegueira; 3. do excesso de estímulos e do resgate da contemplação; 4. da visibilidade e da visualidade; 5. dos desafios da alfabetização visual<sup>28</sup>; 6. da percepção visual, 7. da imagem como suporte à leitura do texto verbal e vice-versa; 8. do semissimbolismo e da semiótica plástica. A horizontalização das discussões poderia comprometer o objeto de estudo do trabalho. Cremos que as reflexões desenvolvidas neste capítulo somadas a outras abordagens sobre o assunto ao longo do trabalho sejam suficientes para o atendimento de nossos propósitos.

Retornando às nossas reflexões, parece-nos inegável que a imagem visual ocupa um espaço considerável no cotidiano do homem contemporâneo. Conforme afirma Buoro, “Livros, revistas, *outdoors*, *internet*, cinema, vídeo, tevê, para citar apenas as fontes mais comuns, produzem imagens incessantemente, quase sempre à exaustão e diante de olhares de passagem.” (BUORO, 2002, p. 34). Na mesma linha de reflexão, lembra-nos Baitello Jr. (2005) que “consumimos imagens em todas as suas formas: marcas, modas, grifes, ten-

---

<sup>27</sup> O autor faz uso metafórico do termo e o descreve em trabalho anterior, conforme Baitello Jr. (2002, p. 3). Considera a propriocepção como “o sentido do corpo para a percepção de si mesmo.”

<sup>28</sup> No decorrer deste texto utilizamos a expressão *alfabetização visual* no sentido de aprendizagem visual e aprimoramento do olhar pela aquisição de competências que auxiliem na observação, na leitura e na compreensão das imagens visuais.

dências, atributos, adjetivos, figuras, ídolos, símbolos, ícones, logomarcas.” Para o autor, até mesmo a comida se desmaterializa por meio das imagens, ou seja: “cada vez menos se comem alimentos, cada vez mais se comem imagens de alimentos (embalagens, cores, formatos, tamanhos, padrões de alimentos).” (BAITELLO JR., 2005, p. 54). O autor ainda faz menção a um “crescente povoamento dos espaços humanos pelas imagens, processo que ocorre com celeridade progressiva a partir do Renascimento, mas que se exacerba no século XX”. (BAITELLO JR., 2005, p. 90).

Destacamos que a intensa presença da imagem visual implica estudos que privilegiem a leitura e a compreensão de suas manifestações nas diversas instâncias sociais. Neste sentido, reiteramos a grande relevância de pesquisas sobre a imagem visual no âmbito do processo ensino-aprendizagem. Sobre isso é oportuno observar que:

A importância do estudo da imagem e de sua utilização nos veículos de comunicação, principalmente os de caráter pedagógico, instaura, no âmbito escolar, o reconhecimento da necessidade de se defrontar com o movimento inevitável do novo, com a presença avassaladora da imagem visual no cotidiano dos sujeitos. (BELMIRO, 2000, p. 24).

Ao tratar da necessidade urgente de uma alfabetização visual, Dondis (2003) nos lembra ser “bastante provável que o alfabetismo<sup>29</sup> visual venha a tornar-se, no último terço de nosso século<sup>30</sup>, um dos paradigmas fundamentais da educação.” (DONDIS, 2003, p. 27). Ainda neste sentido, é oportuno destacar a opinião de Buoro (2002), que afirma:

Imagens impõem presenças que não podem persistir ignoradas ou subestimadas em sua potencialidade comunicativa por editores e educadores, mas que, ao contrário, devem ser devidamente exploradas e lidas, o que implicaria ganho evidente para o processo educacional. (BUORO, 2002, p. 35).

---

<sup>29</sup> O uso da expressão *alfabetismo* suscita comentários. Jefferson Luiz Camargo, tradutor da obra de Dondis, ao verter pela primeira vez o termo *literacy*, registra a seguinte nota em pé de página, primeira do prefácio: “*Literacy* quer dizer ‘capacidade de ler e escrever’. Por extensão, significa também ‘educado’, ‘conhecimento’, ‘instrução’, etc., termos, porém, que não traduzem o verdadeiro sentido do vocábulo como ele é aqui empregado. Para evitar a introdução de um neologismo de sentido obscuro, como, por exemplo, ‘alfabetidade’, optou-se aqui por ‘alfabetismo’, definido no dicionário Aurélio como ‘estado ou qualidade de alfabetizado’.” (CAMARGO, 2003, p. 1). Entretanto, estamos empregando o vocábulo *alfabetização*, mesmo quando em referência às concepções de Dondis, para mantermos a uniformidade de uso do termo durante a elaboração da tese e por entendermos que a decisão não compromete o pensamento da autora nem de seu tradutor. Conforme Ferreira (1986, p. 82), informamos a definição para o verbo *alfabetizar*: “ação de alfabetizar, de propagar o ensino da leitura.”

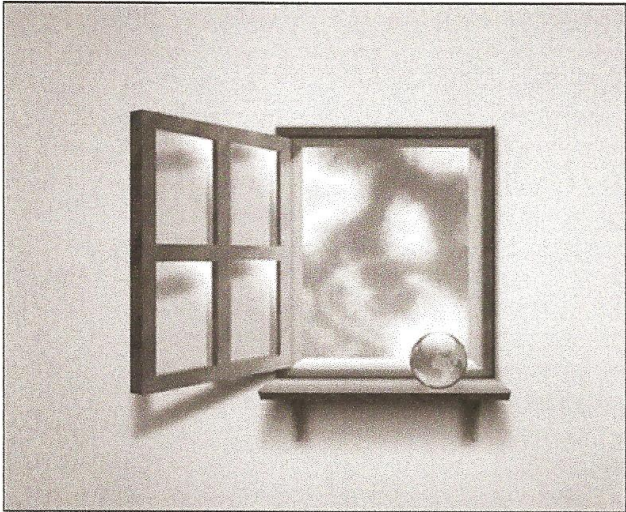
<sup>30</sup> A primeira edição da obra da autora data de 1973, portanto ainda do século XX. Estamos já caminhando para a segunda década do século XXI e, por enquanto, não dispomos de elementos suficientes para afirmar que a alfabetização visual tornou-se um “paradigma fundamental da educação”. Entretanto, sabemos que vem ocupando, com grande frequência, os espaços destinados à pesquisa sobre o assunto.

Reafirmando o que já foi dito no capítulo introdutório deste trabalho, mencionamos a importância do estudo das imagens para os processos de ensino-aprendizagem. A experiência cotidiana nos mostra que os exames vestibulares refletem cada vez mais essa tendência de valorização e consequente compreensão de outras linguagens que não a verbal. Com o intuito de ilustrar a relevância do estudo das imagens, transcrevemos fragmento de notícia publicada no Jornal *Folha de S.Paulo*, de 04 de janeiro de 2010, a respeito do tema de redação do último vestibular coordenado pela Fundação Universitária para o Vestibular (FUVEST), um dos mais concorridos do país, que aplicou, em 03.01.2010, a prova de português (10 questões) e redação:

A redação exigida ontem pela Fuvest, na abertura da segunda fase do vestibular da USP, foi “filosófica” e “difícil” segundo professores de cursinhos. Os candidatos tiveram de abordar a imagem criada de pessoas, fatos, livros, instituições ou situações – imagem que, muitas vezes, se contrapõe à realidade. Como material de apoio, a banca examinadora colocou a imagem de uma janela aberta (em que é possível ver o céu) e um globo à beira dela, além de dois pequenos textos. [...] O material causou estranhamento. Só no terceiro texto o estudante teve uma idéia melhor do que deveria fazer. (FUVEST 2010, p. C5)

A seguir, reproduzimos a página onde se encontram os comandos e as instruções para a realização da redação, motivo da reportagem antes citada. Na sequência, apresentamos nossas considerações sobre tal reportagem. Logo após, a título de curiosidade, reproduzimos também a questão 01 da prova de português (caderno A) vinculada a uma imagem que se relaciona com um pequeno trecho verbal.

**Um mundo por imagens**



Fonte: <http://www.imotion.com.br/imagens/data/media/83/4582janela.jpg>.  
Acessado em 15/10/2009. Adaptado.

*A imaginação simbólica é sempre um fator de equilíbrio. O símbolo é concebido como uma síntese equilibradora, por meio da qual a alma dos indivíduos oferece soluções apaziguadoras aos problemas.*

Gilbert Durand.

*Ao invés de nos relacionarmos diretamente com a realidade, dependemos cada vez mais de uma vasta gama de informações, que nos alcançam com mais poder, facilidade e rapidez. É como se ficássemos suspensos entre a realidade da vida diária e sua representação.*

Tânia Pellegrini. Adaptado.

Na civilização em que se vive hoje, constroem-se imagens, as mais diversas, sobre os mais variados aspectos; constroem-se imagens, por exemplo, sobre **pessoas, fatos, livros, instituições e situações**.

No cotidiano, é comum substituir-se o real imediato por essas imagens.

Dentre as possibilidades de construção de imagens enumeradas acima, em negrito, escolha apenas uma, como tema de seu texto, e redija uma dissertação em prosa, lançando mão de argumentos e informações que deem consistência a seu ponto de vista.

Instruções:

- Lembre-se de que a situação de produção de seu texto requer o uso da modalidade escrita culta da língua portuguesa.
- Dê um título para sua redação, a qual deverá ter entre 20 e 30 linhas.
- **NÃO** será aceita redação em forma de verso.

Figura 2. Página de comando prova redação FUVEST 2010.  
Fonte: [http://www.fuvest.br/vest2010/provas/fuv2010\\_2fase\\_prova1.pdf](http://www.fuvest.br/vest2010/provas/fuv2010_2fase_prova1.pdf)

Segundo a reportagem do jornal *Folha de S.Paulo*, citada anteriormente, os candidatos enfrentaram um tema "filosófico" e "difícil". Ainda segundo a reportagem, o material teria causado estranhamento. Qual a razão desses entraves? Formulamos algumas opiniões sobre o assunto:

- a. o material não deveria causar estranhamento, posto que apropriado, de boa qualidade, enfim, bem selecionado. Temos três textos de suporte: 1. uma imagem que, em última instância, carrega uma metalinguagem, pois trata de si mesma, ou seja, tematiza a imagem; 2. um texto filosófico que cuida da imagem como símbolo; 3. um texto sociológico que cuida da imagem como representação. Fazemos uma pequena restrição – embora tenhamos consciência das razões possivelmente vinculadas a custo financeiro – quanto à reprodução em branco e preto do texto imagético. Reproduzimos, na sequência, a imagem nas cores em que se encontra no arquivo eletrônico;



Figura 3. Imagem associada à prova de redação FUVES 2010.  
Fonte: <http://www.imotion.com.br/imagens/data/media/83/4582janela.jpg>

- b. pode causar estranhamento a formulação do que se pede para o aluno. No texto do comando, para exemplificar a construção de imagens, há uma enumeração: **pessoas, fatos, livros, instituições e situações**. O item **livro**, em meio a **pessoas, fatos e instituições**, causa estranhamento. Não há uma "sintaxe" espontânea nessa mistura. Podemos considerar como concretos os cinco substantivos listados, entretanto

há uma gradação com tendência à abstração em quatro destes substantivos, o que não verificamos no substantivo **livros**. Os termos **fatos** e **situações**, colocados como itens diversos um do outro, perdem, no contexto, a objetividade, característica imprescindível em enunciados, cujos objetivos visam à avaliação. A expressão **real imediato** não está suficientemente clarificada;

- c. não é regra geral a familiaridade dos candidatos com esse tipo de prova. Ao longo deste trabalho, estamos sempre atentando para o fato de que a leitura do texto não-verbal exige posturas ainda por aprender da parte de alunos e professores. Neste caso, a "chamada" para a redação ganha maior complexidade ao conjugar textos expressos em linguagens e gêneros diferentes e, apesar de tratarem do mesmo tema, não são complementares entre si.

À parte problemas na formulação do encaminhamento do candidato para a realização da redação, postulamos que o aluno familiarizado com a leitura de textos não-verbais, especialmente os imagéticos, enfrentará tais questões, como a que ora explanamos, com maior segurança. Para reforçar ainda mais a relevância da abordagem do texto imagético em sala de aula, segue reprodução de uma questão da prova de português:

**Q.01**

Observe este anúncio.



Fonte: Folha de S. Paulo, 26/09/2008. Adaptado.

- a) Na composição do anúncio, qual é a relação de sentido existente entre a imagem e o trecho “quem é e o que pensa”, que faz parte da mensagem verbal?
- b) Se os sujeitos dos verbos “descubra” e “pensa” estivessem no plural, como deveria ser redigida a frase utilizada no anúncio?

Figura 4. Página referente questão número 1 – prova português FUVEST 2010.

Fonte: [http://www.fuvest.br/vest2010/provas/fuv2010\\_2fase\\_prova1.pdf](http://www.fuvest.br/vest2010/provas/fuv2010_2fase_prova1.pdf)

## 2.2 A Imagem como Recurso Expressivo

Pesquisas arqueológicas divulgadas com frequência em jornais, revistas especializadas, dentre outros veículos de comunicação, mostram-nos imagens de escavações e de grutas, de vários países e continentes, onde são vistas pinturas rupestres, algumas produzidas há mais de 30 mil anos. Ali são retratadas réplicas de plantas, de animais, de caçadores e de eventos possivelmente ritualísticos, que tinham como objetivo congelar para gerações posteriores, na falta da moderna fotografia, momentos especiais vividos pelos homens primitivos. Por meio de outros registros, sabemos que os nossos ancestrais, na tentativa de marcar determinado momento ou situação, também lidavam com a escultura, dentre outras possibilidades artísticas.

Baitello Jr. (2007) lembra que ambientes de imagens não são novidades na história cultural do homem. O autor sustenta que as representações em cavernas como Lascaux, na França; El Castillo, na Espanha e São Raimundo Nonato, no Brasil; dentre tantas outras no mundo todo, atestam que o homem já convive de longa data com ambientes de imagens. O autor afirma que “muitos templos pagãos primitivos e templos cristãos também tiveram na representação visual bidimensional [...] e tridimensional [...] seu principal recurso expressivo”. (BAITELLO JR., 2007, p. 4). A análise pictórica ao longo da história nos mostra que as imagens constituem-se auxiliares na compreensão do *modus vivendis*, ou seja, as formas de relações sociais, ambientais e culturais de determinadas eras. Baitello Jr. (2007) comenta que o homem, observando os outros animais, percebeu desde muito cedo que, ao deixar pegadas ou rastros em objetos, “marcava sua presença, deixava a informação de sua presença em sua ausência. Assim, começa a fazer desenhos em pedras, em ossos, em árvores, deixando seus sinais e, portanto, usando objetos fora do seu corpo para a sua comunicação”. (BAITELLO JR., 2005, p. 33).

Na opinião do autor, isso levou o homem a criar o que podemos chamar de uma *mídia* secundária, isto é, “entre um corpo que emite um sinal e outro corpo que recebe o sinal, existe um objeto, um meio de campo, uma mídia – uma pedra, uma árvore, um osso, [...]”. (BAITELLO JR., 2005, p. 33). Antes de prosseguirmos, fazemos aqui uma breve pausa para alguns esclarecimentos sobre *mídia*. Para Baitello Jr. (2005),

A palavra “mídia” tem uma história bastante simples, significa “meio”. É uma palavra antiqüíssima, vem do latim, *medium*, que deu em português também

a palavra *médium*, que, passando pelos Estados Unidos, retornou ao espaço latino com pronúncia americanizada. (BAITELLO JR., 2005, p. 31).

Para fins didáticos, o autor atribui três classificações às mídias, a primária, a secundária e a terciária, para as quais tecemos, a seguir, alguns comentários.

A *mídia primária*: a primeira mídia, a rigor, é o corpo humano. No encontro de duas pessoas há uma intensa troca de informações visuais, olfativas, auditivas e táteis, dentre outras, mediadas pelos corpos dos sujeitos que se comunicam. A mídia primária, para funcionar, exige a presença simultânea dos interlocutores, no mesmo tempo e espaço, ou seja, o tempo e o espaço do aqui e do agora. Essa mídia precede em muito a invenção da escrita, do rádio, do jornal e da televisão.

Já na *mídia secundária*, a intermediação se dá por um objeto: uma pedra, um osso, um papel, uma parede de caverna, conforme relatado anteriormente. O autor lembra que “a imagem, as representações imagéticas, dentre elas, a escrita, são desta natureza.” (BAITELLO JR., 2005, p. 33). Sobre a mídia secundária, o autor destaca que:

Só que a mídia secundária tem o limite de sua transportabilidade. O espaço ainda é um obstáculo. Por outro lado, ela introduz um fator temporal novo, inventando o tempo lento que é o tempo da escrita, da decodificação e da decifração. O tempo da imagem registrada sobre materiais permanentes permite o tempo lento da contemplação. [...] Quando se tem o tempo de ler um livro, ler um romance, olhar um quadro, mergulhar numa imagem e contemplá-la, entra-se na realidade regida por uma temporalidade distinta, aquela da permanência, da perenidade, da imortalidade. (BAITELLO JR., 2005, p. 33).

Discorrendo sobre os limites da mídia secundária, o autor reitera que, “se a mídia secundária, por um lado, amplia, no tempo e no espaço, o alcance comunicativo do homem, por outro lado, ela ainda tem que enfrentar a dificuldade de transportar o suporte da informação”. (BAITELLO JR., 2005, p. 34). Para que haja comunicação, é preciso superar as dificuldades e os obstáculos das longas distâncias. O jornal, o livro, a pedra, o bastão, o osso e os pergaminhos precisam ser deslocados de um ponto a outro.

E por fim, a *mídia terciária*. Segundo o autor, com o advento da eletricidade, desenvolvem-se sistemas de mediação mais sofisticados quanto ao aparato de emissão e captação de mensagens. Equipamentos como o telefone, o rádio, a televisão e as redes de computador possibilitam o transporte instantâneo das mensagens, o que diferencia substancialmente a mídia terciária das outras duas:

Enquanto o tempo da mídia primária, que é presencial, é o tempo do aqui e agora; enquanto tempo e espaço criam a presença e o presente, condições indispensáveis para a comunicação primária, e enquanto na mídia secundária o tempo se torna mais lento, na mídia terciária esse tempo se acelera vertiginosamente. E com isso zera-se o espaço. Quando mandamos uma mensagem via internet para o Japão, ela chega em um tempo desprezível, agora mesmo. Tem-se a sensação de que o Japão é ali mesmo. Resolve-se assim o problema do transporte, da transposição dos obstáculos associados ao espaço. (BAITELLO JR., 2005, p. 34).

Estudando as *mídias*, constatamos que entre o uso da mídia primária e o advento da mídia terciária transcorreu um razoável espaço de tempo, o planeta girou muito até os dias atuais. A imagem visual, seja ela mediada de forma primária, secundária ou terciária, continua, sem dúvida, sendo um recurso expressivo de grande importância. Como vimos na discussão da mídia terciária, modernas tecnologias revolucionaram a forma de geração, armazenamento, transmissão e difusão das imagens. Neste sentido, Klein (2006) adverte:

A intensificação da visão com o surgimento das mídias visuais, a sofisticação dos dispositivos do olhar, a colonização do espírito humano pela cultura de massa através da TV, o cinema e a fotografia renderam à imagem, no século XX, o lugar mais honroso na comunicação social a partir do qual se estabelece quase a totalidade das relações humanas, situação ainda marcante na entrada do século XXI, com a digitalização de nossas vidas. (KLEIN, 2006, p. 1).

Aqui se instala o início de uma série de paradoxos que serão discutidos na sequência deste trabalho. O conceito da imagem visual como recurso expressivo humano por excelência passa a ser questionado, o excesso de imagens exige novos modos de olhar o mundo.

Calvino (1990, p. 107) lembra nossa exposição a uma quantidade tão intensa de imagens que chegamos a um ponto de não sermos mais capazes de distinguir a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos. O autor afirma que “em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.” (CALVINO, 1990, p. 107).

## 2.3 Da Hegemonia da Imagem à Cegueira

Ao tratar da hegemonia da imagem no contexto da sociedade atual, Baitello Jr. (2007) destaca o fato de vivermos em um mundo dominado pela imagem e que, por essa razão, assistimos a um forte crescimento da iconização, por um lado, e por outro, a uma perda progressiva da escrita. Para o autor,

A esta crescente iconização atribui-se o adjetivo 'amigável', o que por si revela o alto custo e a dificuldade de inclusão que caracterizaram a era da escrita, por ter exigido (e ainda exigir) longo tempo de aprendizagem bem como altos custos monetários. (BAITELLO JR., 2007, p. 3).

O autor completa afirmando que “embora a civilização da escrita sobreviva em muitos redutos, seu tempo lento abre flancos para o avanço célere dos ambientes de imagem, algo que Günther Anders denominou 'iconomania'.” (BAITELLO JR., 2007, p. 3). Ao mesmo tempo, Rocha (2006) defende que as imagens visuais ocupam um lugar destacado e determinante nas sociedades contemporâneas. Para a autora, estamos irremediavelmente rodeados por imagens visuais e por tecnologias que as fazem circular. Ainda segundo ela, “vivemos com o mundo na ponta do olho. O mundo, por sua vez, só nos sabe se nos puder ver. Para que nos veja transformamo-nos, às vezes a contragosto, em imagens dotadas de visualidade.” (ROCHA, 2006, p. 5). Por sua vez, Calvino (1990) reitera a percepção de um mundo essencialmente imagético ao reafirmar que:

Vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens; os *media* todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos-imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis. (CALVINO, 1990, p. 73).

Para ilustrar estas questões, lembramos de uma crônica de Otto Lara Resende denominada *Vista Cansada*, publicada no *Jornal Folha de S.Paulo*, edição de 23 de fevereiro de 1992, em que o autor relata a prática cotidiana de enxergar sempre as mesmas coisas e que isso o impede de vê-las realmente como são. O texto de Resende (1992) trilha por um caminho poético e trágico ao mostrar como nos coisificamos na correria cotidiana, o que faz nossos olhos deixarem de ver minúcias e detalhes, que não passariam despercebidos aos olhos de uma criança. Conforme Resende (1992),

Se eu morrer, morre comigo um certo modo de ver, disse o poeta. Um poeta é só isto: um certo modo de ver. O diabo é que, de tanto ver, a gente banaliza o olhar. Vê não-vendo. Experimente ver pela primeira vez o que você vê todo dia, sem ver. Parece fácil, mas não é. O que nos cerca, o que nos é familiar, já não desperta curiosidade. O campo visual da nossa rotina é como um vazio. (RESENDE, 1992, sem paginação).

Por analogia, as metáforas utilizadas pelo autor se encaixam em nosso estudo. Na crônica, há a cegueira gerada pela mesmice, pelo cotidiano, pela displicência no ato de ver. Para Resende (1992), “O hábito suja os olhos e lhes baixa a voltagem. Mas há sempre o que ver. Gente, coisas, bichos. E vemos? Não, não vemos.” (RESENDE, 1992, sem paginação). Em nossa vida, a cegueira surge a partir da inflação de informações e do excesso de imagens. Neste sentido, segundo Buoro (2002), somos:

Espectadores freqüentemente passivos, temos por hábito consumir toda e qualquer produção imagética, sem tempo para deter sobre ela um olhar mais reflexivo, o qual a inclua e considere como texto visual visível e, portanto, como linguagem significante. Somos submetidos às imagens, possuídos por elas, e sequer contamos com elementos para questionar esse intrincado processo de enredamento e submissão. (BUORO, 2002, p. 34).

A autora afirma ainda que “esse mesmo olhar incidental e evanescente, que olha sem a consciência do ver, pode bem responder aos objetivos da linguagem publicitária, contudo, não é o olhar que a arte enseja.” (BUORO, 2002, p. 37). Seguindo o argumento da autora, afirmamos que este também não é o olhar que irá responder aos desafios impostos à sociedade atual, sobretudo na esfera da educação. Necessitamos olhar, pela janela do mundo, todas as imagens que por ali passam sob uma perspectiva que privilegie a observação dos detalhes. Poderia ser isto uma forma de superar o que estamos aqui a chamar de *síndrome da vista cansada* ou cegueira motivada pelo excesso de estímulos imagéticos. Contra esta síndrome, Resende (1992) nos ensina que precisamos olhar cada coisa a nossa volta sempre como se a olhássemos pela primeira vez, ou seja, com espanto e contemplação. Segundo as palavras de Resende:

Uma criança vê o que o adulto não vê. Tem olhos atentos e limpos para o espetáculo do mundo. O poeta é capaz de ver pela primeira vez o que, de fato, ninguém vê. Há pai que nunca viu o próprio filho. Marido que nunca viu a própria mulher, isso existe às pampas. Nossos olhos se gastam no dia-a-dia, opacos. É por aí que se instala no coração o monstro da indiferença. (RESENDE, 1992, sem paginação).

Olhares perdidos, visão embaralhada, sucessão de estímulos, choque de imagens. O que foi relatado até aqui ilustra e reafirma nossos propósitos quanto às pesquisas

em torno da aprendizagem visual. Neste sentido, recorreremos novamente a Dondis (2003) que nos faz lembrar:

Expandir nossa capacidade de ver significa expandir nossa capacidade de entender uma mensagem visual, e, o que é ainda mais importante, de criar uma imagem visual. A visão envolve algo mais do que o mero fato de ver ou de que algo nos seja mostrado. É parte integrante do processo de comunicação, que abrange todas as considerações relativas às belas-artes, às artes aplicadas, à expressão subjetiva e à resposta de um objetivo funcional. (DONDIS, 2003, p. 13).

## 2.4 A Imagem e o Resgate da Contemplação

A profusão de estímulos imagéticos gerados pelas diversas mídias disponíveis, tais como, panfletos, cartazes, peças publicitárias, fotografias, *outdoors*, telas de televisão e de computadores e imagens da *internet*, dentre outras, tornam-nos seres autômatos, de olhar rápido, condicionado e descompromissado. Temos repetido essa informação aqui como um mantra. Por que isso ocorre? Segundo Baitello Jr. (2005), com o advento das imagens que se distribuem às centenas e depois aos milhares e milhões,

Quebra-se a aura do objeto único, a 'aparição próxima de algo distante', marca registrada da mídia secundária arcaica, a imagem entalhada, a imagem esculpida, a imagem de pigmentos depositados e fixados em superfícies e escrita entalhada e a escrita sobreposta como linha de tinta sobre suportes fixos ou transportáveis, mas sempre objetos únicos. (BAITELLO JR., 2005, p. 13).

Baitello Jr. (2005) sugere que a difusão massiva de imagens transforma os nossos olhos em receptores de superfícies planas. Segundo o autor, essas imagens, ao se dirigirem aos nossos olhos, tornam-nos viciados em bidimensionalidades, fazendo desaparecer nossa percepção de profundidade. Para o autor, “passamos a co-produzir, a partir da 'imago' primordial, imagens mortas, sem interioridade e sem visceralidade, sem dimensões além da casca, sem vida interior.” (BAITELLO JR., 2005, p. 47).

A respeito do tema profundidade, abrimos aqui um parêntese. Merleau-Ponty (2004), ao tratar da dimensão e dos efeitos da profundidade em um quadro de pintura, o que por extensão se aplica a outras imagens visuais planas, relata que o quadro é algo plano que nos oferece de forma artificial o que “veríamos em presença de coisas 'diversamente re-

levadas' porque nos oferece segundo a altura e a largura sinais diacríticos suficientes da dimensão que lhe falta, a profundidade.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 27). Segundo o autor, faz-se necessário que nos detenhamos nela, na profundidade:

Primeiro, ela tem algo de paradoxal: vejo objetos que se ocultam um ao outro, e que portanto não vejo, já que estão um atrás do outro. Vejo a profundidade e ela não é visível, já que se mede de nosso corpo às coisas, e estamos colados a ele. Esse mistério é um falso mistério: eu não a vejo verdadeiramente, ou, se a vejo, é uma outra amplitude. MERLEAU-PONTY (2004, p. 27).

Merleau-Ponty destaca que vários séculos após Descartes e após as 'soluções' do Renascimento, a profundidade continua instigante e exige que a busquem sempre, durante toda uma vida. O autor defende, quanto à profundidade em suportes planos, que não se trata de:

Acrescentar uma dimensão às duas dimensões da tela, de organizar uma ilusão ou uma percepção sem objeto cuja perfeição seria assemelhar-se ao máximo possível à visão empírica. A profundidade pictórica (e também a altura e a largura pintadas) vem, não se sabe de onde, colocar-se, germinar sobre o suporte. MERLEAU-PONTY (2004, p. 37)

Já Arnheim (2004) argumenta que “o efeito de profundidade criado pela perspectiva numa pintura não é menos aceitável que uma percepção da superfície plana da tela, embora somente a última nos passe informações verossímeis sobre a situação física.” (ARNHEIM, 2004, p. 312). Concluindo, Arnheim ensina ainda que:

O produto visual mais elementar da cognição intuitiva é o mundo dos objetos definidos, a distinção entre figura e fundo, as relações entre os componentes, e outros aspectos da organização perceptiva. O mundo como nos é dado, o mundo que temos como certo não é simplesmente uma dádiva banal que recebemos por cortesia do meio físico. É o produto de operações complexas ocorridas no sistema nervoso do observador, abaixo do limiar da consciência. (ARNHEIM, 2004, p. 18).

Como exemplo, reproduzimos a seguir pintura de Joachim Patinir, que ilustra, com maestria, o efeito da profundidade:



Figura 5. PATINIR, Joachim. *Paisagem com São Jerônimo*. 1516-1517. Museu Nacional do Prado, Madri.

Como base, o quadro apresenta dois planos: o primeiro (frontal, próximo) e o segundo (de fundo, distante). No entanto, ao empregar inteligentemente as técnicas de perspectiva, de cores, de traçado das linhas, o artista alcança a definição de vários sítios que driblam o nosso olhar e o encaminham para uma ilusão de tridimensionalidade.

Fechando o parêntese e retornando a Baitello Jr. (2005), o autor lembra que o nosso olhar deixou de procurar as imagens, como em épocas passadas, “em que raras imagens eram avidamente buscadas pelos nossos olhos, [...]”. Com a reprodutibilidade ocorre portanto a primeira inversão: as imagens é que nos procuram.” (BAITELLO JR., 2005, p. 49). Na medida em que somos engolidos pela síndrome da bidimensionalidade, perdemos o olhar atento e indagador, o olhar contemplativo de quem quer descobrir e compreender. A impaciência e o despreparo para contemplar uma imagem, tomado aqui o exemplo de um quadro de pintura, e a falta de competência cognitiva para analisar e compreender as entranhas desse quadro levam a situações, no mínimo curiosas. Ao tratar das imagens pictóricas, Baitello Jr. lembra que “espaços reservados para imagens, tais quais museus, exposições, galerias e templos diversos passam à categoria de depósitos de tempos remotos, de recordação de objetos incompreensíveis, de uma lógica enigmática.” (BAITELLO JR., 2007, p. 1). Neste sentido, Arnheim (2004) aponta a tristeza que experimentamos ao nos deparar, num

museu ou galeria, com objetos expostos sob enorme silêncio que nos leva a compará-los aos trajes colocados de lado depois da representação na noite anterior. Segundo o autor:

O espectador não está inclinado a reagir às qualidades “dinâmicas” de forma e cor, e, por isso, o objeto físico está devidamente presente e observável, mas a obra de arte não. Ou, usando outro exemplo, conhecemos a frustração de tentar comunicar a perfeição e riqueza de um quadro, tão evidentes para os nossos olhos, a um companheiro que não as vê. (ARNHEIM, 2004, p. 4).

Registramos que a compreensão de uma imagem visual, especialmente uma pintura, exige contemplação e tempo lento de leitura e decifração. Ilustrativamente, Buoro (2002) nos conta que:

Em visita à Mostra de Caravaggio, no MASP, ocorrida em São Paulo no segundo semestre de 1998 – e que também se propunha a discutir as influências exercidas pelo artista sobre um determinado segmento de pintores europeus -, permaneci durante mais de uma hora diante da obra *Narciso*, cronometrando o tempo que outros visitantes levavam na observação da tela, tida e havida como destaque maior da exposição. Durante esse período, nem um único visitante sequer permaneceu mais do que dois minutos em atitude de observação; a maior parte das pessoas tão-somente desfilava diante da tela, não se detendo diante dela nem por alguns segundos. (BUORO, 2002, p. 41).

Vale dizer que a contemplação e o tempo lento de leitura e decifração a que nos referimos anteriormente são necessários para o confronto e o diálogo das imagens externas com as nossas imagens interiores. Baitello Jr. (2005) afirma que “nesse diálogo é que nós nos espelhamos, nos enriquecemos, bebemos, vivemos e multiplicamos o nosso espaço comunicativo. É com esse diálogo que nós aprendemos a ver, a nos ver e a ver o mundo. Por isso é que a imagem exige o tempo lento e a decifração.” (BAITELLO JR., 2005, p. 35). Para o autor, quando não dispomos deste tempo, ocorre uma inversão, ou seja, ao invés de as imagens servirem ao nosso mundo interior, este vai alimentá-las; vai, em resumo, servir de escravo para elas. Neste caso, segundo Baitello Jr.:

Transformamo-nos em sombra das imagens, ou objetos da sua devoração. No momento em que não as deciframos, não nos apropriamos delas e elas nos devoram. Nossos índios praticavam a antropofagia ritual. Os nossos artistas dos anos 20 falaram na antropofagia cultural contra todos os colonialismos. Nossa era contemporânea pratica a iconofagia: ou nós devoramos as imagens, ou são as imagens que nos devoram. (BAITELLO JR., 2005, p. 35).

Nesta altura do texto aventuramo-nos na busca de duas ilustrações que podem sedimentar o conceito de *contemplação* a que nos referimos anteriormente. Na primeira delas, visitamos a crônica *Moça Deitada na Grama*, de Carlos Drummond de Andrade, e dela transcrevemos dois fragmentos:

1. A moça estava deitada na grama. Eu vi e achei lindo. Fiquei repetindo para meu deleite pessoal: 'Moça deitada na grama. Moça deitada na grama. Deitada na grama. Na grama.' Pois o espetáculo me embevecia. Não é qualquer coisa que me embevece, a esta altura da vida! [...] Simplesmente deitada na grama, olhos cerrados, mãos na testa, vestido azul, sapatos brancos, pulseira, dois anéis, elegante, composta. De pernas, mostrava o normal. Não era imagem erótica. (ANDRADE, 1987, p. 9).
2. Resolvi parar um pouco, encantado. Queria ver ainda por algum tempo a escultura da moça, plantada no parque como estátua de Henry Moore, uma estátua sem obrigação de ser imóvel. E que arfava docemente. Ah, o arfar da moça, que lhe erguia com leveza o busto, lembrando o sangue a circular nas artérias silenciosas, tão vivo; e tão calmo, como se também ele quisesse descansar na grama, curtir para sempre aquele instante de felicidade. (ANDRADE, 1987, p. 10).

Os fragmentos deixam perceber que o olhar do cronista não é simplesmente bidimensional, rápido e displicente. Ao contrário, o narrador olha a 'moça deitada na grama' nos seus mínimos detalhes. É um olhar de procura, de observação e de percepção intuitiva. O cronista para, olha e efetivamente vê o que os transeuntes sequer percebem. Estes, de olhos embaçados e cegos para as minúcias e detalhes, ignoram tudo pela pressa do dia a dia. Não podemos deixar de lembrar e também não há como negar que a referência feita aqui em torno da crônica *Moça deitada na grama* leva-nos à moça, de seios nus, deitada na areia, por onde passa o Sr. Palomar, personagem de Ítalo Calvino. O conto, *Palomar*, fornece um dos "objetos estéticos" analisados por Greimas (2002), em *Da Imperfeição*.

Como segunda ilustração, recorremos à obra cinematográfica *Sonhos* (1990), do cineasta japonês Akira Kurosawa. O filme é composto por uma sequência de oito episódios, cada um deles representa um sonho vivido pelo cineasta. Para nossos propósitos, interessamos em especial o sexto segmento, denominado *Corvos*. De forma resumida, o trecho mostra um jovem pintor em visita a um museu, observando quadros de Vincent Van Gogh, dentre eles, *A noite estrelada*, *Campo de trigo com corvos*, *O quarto de Van Gogh em Arles*, *Autoretrato*, *Os Girassóis* e *A ponte em Langlois com lavadeiras*.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Reproduções destas obras podem ser encontradas em VAN GOGH (2007, p. 74-75, 94-95, 64-65, 80-81, 54-55 e 62-63).

O visitante caminha de um lado a outro, senta-se, levanta e alvoroça o olhar diante de tantas surpresas e detalhes. De repente, detém-se diante do quadro “A ponte em Langlois com lavadeiras”. Para, observa e, em estado de suprema contemplação, é tomado por um quase delírio. Interage com a obra sendo tragado por ela. Ao ser transportado para dentro do quadro vai desesperadamente em busca de Van Gogh, para perguntar-lhe como deveria pintar. Van Gogh parece não dispor de muito tempo para falar com o estranho. Entre uma resposta e outra, diz que trabalha pressionado pela luz do sol, que precisa trabalhar como uma locomotiva. (SONHOS, 1990, episódio Corvos).

As cenas do filme aqui referidas sintetizam a efetiva leitura de uma imagem visual. O momento mágico da entrada do jovem pintor no quadro de Van Gogh é o ápice da contemplação e da interação entre observador e objeto observado. Tanto a crônica de Carlos Drummond de Andrade quanto o filme de Kurosawa mostram como o ato de ver e compreender uma imagem visual vai muito além do ato de espia-la ou de simplesmente passar por ela.

Interligando as argumentações referentes à necessidade de contemplação, de interação com os objetos visuais observados, evocamos o escrepintor de MPC, logo após sua narrativa sobre os momentos que passou em Milão, lugar onde visitou vários museus. H., o narrador, acredita no poder de transformação da arte, quando bem experimentada:

*Um homem avança por espaços, por salas povoadas de rostos e figuras – e certamente não sai sendo o que era, ou mais lhe valera ter passado ao largo. Isto disse em louvor dos museus. Isto digo à entrada de cada um, para que não cause estranheza cada nova busca do segredo ou recado que lá dentro sei que está e que lá fica, mesmo quando a florado, intacto. Isto digo a quem diz que são os museus instituições anacrônicas, túmulos, depósitos bafientos, e que a arte deve vir para as ruas e as praças. Terão razão esses que o afirmam. E eu, pintor de tão má pintura, careço de autoridade artística para a essa razão me opor. Porém me parece que são dois olhares diferentes aqueles do mesmo homem parado e confrontado no silêncio e no resguardo do museu, ou girando atento às pedras que os pés pisam em redor da estátua do Gattamelata de Donatello. Essa questão do bom ou do mau dos museus não passa, talvez, de um entretenimento de eruditos e críticos. Tudo se resume, neste meu simples modo de ver, em saber onde estão as obras de arte, como se pode vê-las, como se aprende a olhá-las, e, acima de tudo, as razões por que tudo isto deve ser feito. Penso eu que ninguém vai de boa vontade aonde não souber boas razões de ir. (MPC, p. 108-109).*

O trecho deixa claro o propósito do narrador de mostrar que a arte existe para ser contemplada, não importa se resguardada em museus ou escancarada nas ruas. Julgando-se um mau pintor – "E eu, pintor de tão má pintura" – ou um simples observador – "neste meu simples modo de ver" – o escrepintor aproxima-se daquilo que argumentamos em diversos momentos deste capítulo: precisamos saber onde encontrar as obras de arte e como se aprende a olhá-las. Sabemos que existe, com relação aos museus, uma avaliação elitista, o que leva muitos a defenderem a arte nas ruas e nas praças como forma de facilitar a aproximação do público com o artista e sua obra. Como o narrador, consideramos a necessidade das duas situações, se não quisermos deixar sem resposta questionamentos inerentes à relação do homem e suas manifestações artísticas. De um lado, como preservar a arte que já se tornou patrimônio histórico da humanidade? Como resguardar a delicadeza de certas obras? Como organizar obras de acordo com temas, de acordo com escolas, de acordo com seus criadores? Por outro lado, como promover visibilidade em torno de objetos visuais dependentes da interação do público? Como promover a arte em sintonia com as cidades? Modos distintos de contemplação, porém sempre exigentes de aprendizado. Com esta discussão, acerca da visibilidade dos objetos em museus ou nas ruas, propiciada pelo excerto de *MPC* acima, finalizamos o tópico e propomos, na sequência, discorrer sobre a relação entre visibilidade e visualidade.

## 2.5 Visibilidade e Visualidade

No tópico anterior iniciamos nossas reflexões tratando do excesso de estímulos imagéticos, excesso que chega a sedar a visão, e finalizamos as discussões abordando a contemplação. Princípios o presente título com a seguinte indagação: que relação existe entre estímulos imagéticos ou proliferação de imagens e *visibilidade*, ou *invisibilidade*? Da mesma forma, em que aspectos podemos comparar o ato de contemplar uma imagem com *visualidade*? Registramos que, na fase dos levantamentos bibliográficos para elaboração desta pesquisa, deparamo-nos de forma recorrente com o uso dos termos *visibilidade* e *visualidade*. Vale esclarecer que eles se entrelaçam e muitas vezes são utilizados de forma enviesada. Mas, afinal, o que significam tais verbetes? Inicialmente, buscamos auxílio nos dicionários. Segundo Ferreira (1986), "*Visibilidade*, substantivo feminino, do latim *visibilitate*,

qualidade de visível". Já Houaiss (2001) define o termo como: "substantivo feminino. 1. caráter, condição, atributo do que é ou pode ser visível, ser percebido pelo sentido da vista. Exemplo: a visibilidade das coisas concretas; 2. percepção pelo sentido da vista; visão. Exemplo: o prédio alto tirou-nos a visibilidade da praia. 3. [...] 4. Derivação, sentido figurado: condição de ser efetivamente percebido, conhecido. Exemplo: a visibilidade de um movimento social". No que se refere à *visualidade*, de acordo com Ferreira (1986): "substantivo feminino, do latim *visualitate*; 1. vista; 2. aspecto cambiante, miragem". Segundo Houaiss (2001), "substantivo feminino; 1. qualidade ou estado de ser visual ou visível; visibilidade. 2. imagem mental ou pictórica; visualização". Conhecidas as definições dos mencionados verbetes, expandimos agora nossa discussão, inicialmente, em torno do termo *visibilidade*. É possível afirmar que visibilidade, em suma, está associada à faculdade da visão, à presença da imagem, aos estímulos visuais do mundo externo. Está relacionada ainda ao modo de apresentação das imagens, como elas se mostram ao observador e o que mostram. O termo diz respeito ao que o olho humano é capaz de ver fisiologicamente, de forma figurada, em uma vitrine. Neste sentido, Rocha (2006) esclarece:

Creio que, ao falarmos em visível, pressupomos não apenas uma qualidade daquilo que se dá a ver, que se constrói enquanto materialidade sónica e efetividade simbólica. Penso, complementarmente, que visibilidade refere-se a uma 'visualidade portadora de legibilidade' e, igualmente, de um estatuto hierarquicamente estabelecido e socialmente acordado de credibilidade. (ROCHA, 2006, p. 10).

Para Masella (2008), a visibilidade tem como suportes códigos que trazem ao espectador a possibilidade de reconhecimento do real. Segundo o mesmo autor, "o conceito de visibilidade tem sido largamente utilizado para expressar o sintoma de uma contemporaneidade em que os signos são majoritariamente visuais, confundindo-se, assim, com o conceito de visualidade." (MASELLA, 2008, p. 10). Na opinião de Rocha (2006), a visibilidade se realiza e se torna fato concreto no momento do consumo, da recepção, da codificação, da interpretação e da tradução. Para a autora, a visibilidade:

Associa-se, portanto, a mecanismos sócio-culturais partilhados que conferem, a determinadas imagens visuais, a qualidade de partícipes de sistemas de crença e de leitura visual reconhecíveis e reconhecidos. O que é visível remete menos ao que se tornou imagem visual e mais àquela visualidade que, via jogo societal e estratégias comunicacionais, é reconhecida como dotada de valor de troca simbólico e de relevância comunicativa. (ROCHA, 2006, p. 10).

Baitello Jr. (2005) faz lembrar, com relação ao sentido da visão, sua característica de distância, o que não ocorre com os outros sentidos, sobretudo quanto ao olfato, ao paladar e ao tato, que requerem maior proximidade. Para o autor, no mundo da visibilidade, há o privilégio da distância e das imagens visuais e, neste contexto, adquire valor somente aquilo que pode ser visto. O autor acrescenta ainda:

A era da visibilidade, entretanto, nos transforma a todos em imagens, invertendo o vetor da interação humana, criando a visão que se satisfaz apenas com a visão. A comunicação de proximidade, interpessoal, familiar, fraterno, importante dispositivo de equilíbrio para as tensões e conflitos individuais, vem sendo crescentemente suprimida pelas relações escravizadoras da era da visibilidade. (BAITELLO JR. 2005, p. 30).

Para Klein (2006), a publicidade ilustra muito bem as teias da visibilidade. No anúncio publicitário é possível a convivência do encantamento da imagem do produto envolvido com uma sutil iconoclastia relativa ao produto concorrente. No espaço da publicidade, a regra está na visibilidade. Segundo o autor, "o objetivo de ser mais visível do que o outro levou o espaço urbano das grandes metrópoles a uma degradação visual pelo agigantamento das imagens." (KLEIN, 2006, p. 1-2).

Passemos agora às questões ligadas à visualidade. Para Buoro (2002), a visualidade se refere a uma resposta à visibilidade, ou seja, a uma capacidade de elaborarmos imagens mentais estimuladas pela nossa visão do mundo externo. A autora acentua que a manifestação da visualidade ajuda-nos

a refletir sobre a importância dos significados de contato com o mundo como geradores de imagens internas, e sobre a instância da formação de leitores de imagens também como sujeitos do processo de leitura, capazes de tecer imensas redes de significação, acessadas por percursos visuais geradores de sentido. (BUORO, 2002, p. 52).

Na visualidade, o que é experienciado pelo corpo (pelos olhos) deve ser reconhecido pelo pensamento. Buoro sustenta que "a visualidade assume, portanto, a condição de atributo, que se atualiza no sujeito por força da visibilidade acionada." (BUORO, 2002, p. 46-47). Apontando a interação existente entre visibilidade e visualidade, Buoro destaca:

À medida que a visibilidade ativa um repertório construído e captado por um olhar sensível [...], ela abandona a mera condição de atributo do mundo externo e passa a existir na interação entre realidade interior versus realidade exterior, participando como competência incorporada pelo sujeito em seu contato com o mundo. A ampliação da consciência visual possibilita a construção de um repertório de imagens significativas para o sujeito, capacitando

do-o a imaginar, criar, compreender, ressignificar, criticar, escolher entre uma infinidade de ações possíveis. (BUORO, 2002, p. 46).

Para se ver efetivamente, Masella (2008), sustenta que “é preciso, portanto que haja um estranhamento que tanto ultrapasse a mera visualidade como revigore a visibilidade dos códigos instituídos.” (MASELLA, 2008, pg. 13). Dondis (2003) também vincula a visualidade à capacidade de formação de imagens mentais. Em suas argumentações, a autora se vale da seguinte ilustração:

Lembramo-nos de um caminho que, nas ruas de uma cidade, nos leva a um determinado destino, e seguimos mentalmente uma rota que vai de um lugar a outro, verificando as pistas visuais, recusando o que não nos parece certo, voltando atrás, e fazemos tudo isso antes mesmo de iniciar o caminho. Tudo mentalmente. Porém, de um modo ainda mais misterioso e mágico, criamos a visão de uma coisa que nunca vimos antes. (DONDIS, 2003, p. 14).

Para fomentar um pouco mais as discussões em torno dos fenômenos da visibilidade e da visualidade e com o intuito de ilustrar o entrelaçamento de visibilidade e visualidade, transcrevemos a seguir um relato de Calvino (1990) sobre imagem e cinema:

No cinema, a imagem que vemos na tela também passou por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas [...], nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o 'cinema mental' da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das seqüências, de que a *câmera* permitirá o registro e a *moviola* a montagem. Esse 'cinema mental' funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior. (CALVINO, 1990, p. 99).

Finalizando, queremos registrar que, por tudo o que foi dito antes, neste tópico, somos levados a compreender visualidade e visibilidade como fenômenos distintos, porém interdependentes e complementares. De forma bastante resumida, temos a visibilidade como uma ocorrência mais concreta, vinculada à capacidade do olho humano de enxergar. E se o termo visibilidade é largamente usado na contemporaneidade é porque, sem dúvida, nossos olhos são hoje muito mais solicitados do que em épocas passadas. Não menos fisiológica, porém mais abstrata, vinculada à capacidade de reconstrução de imagens, temos a visualidade, vinculada à capacidade de empreender significação àquilo que vemos. Um fenômeno não existe sem o outro e, como assinalado por Calvino, fazem parte de nossa "tela interior".

## 2.6 A Percepção e os Desafios da Alfabetização Visual

Destacamos anteriormente, reiteradas vezes, que o mundo que nos cerca é essencialmente imagético e que as imagens visuais ocupam amplo espaço na vida do homem contemporâneo. Entretanto, percebemos a dificuldade de decodificar e compreender o real significado das mensagens contidas nas imagens visuais. Paraphrasing Buoro (2002), podemos afirmar que uma imagem visual é “viva e provocadora diante daquele que a observa com olhar vivo e inquiridor.” (BUORO, 2002, p. 44). Nossas dificuldades de leitura se dão em virtude do excesso de imagens, especialmente as geradas pelas mídias eletrônicas e as publicitárias, que nos confundem a visão. Outro aspecto limitador está ligado à falta de competências específicas que nos auxiliem na observação e compreensão dos detalhes contidos nas imagens visuais, tendo como exemplo as imagens pictóricas. Merece registrar que as orientações, a metodologia de leitura e outras especificidades inerentes à pintura também se aplicam às demais imagens visuais tais como, fotográficas, de cinema, de televisão, de tirinhas em quadrinhos, dentre outras. Sobre esta questão, Arnheim (2004) alerta-nos ser:

Necessária uma definição muito mais perfeita da imagem quando tentamos ver uma pintura como uma obra de arte. Isto requer um exame completo de todas as relações que constituem o todo, porque os componentes de uma obra de arte não são simples rótulos de identificação ('Isto é um cavalo!'), mas, através de todas as suas características visuais, transmitem o sentido da obra. (ARNHEIM, 2004, p. 17).

Discorrendo sobre os desafios da alfabetização visual, Dondis (2003) questiona o fato de termos chegado a um "beco sem saída". Segundo a autora, o visual é o único, dentre os meios de comunicação, que ainda não recebeu o aporte metodológico e sistemático necessário à compreensão de tudo aquilo que se constrói em torno do visível. Ela segue questionando o lado equívoco da alfabetização visual em relação às nossas demandas. Dondis ainda acrescenta:

Não existe nenhuma maneira fácil de desenvolver o alfabetismo visual, mas este é tão vital para o ensino dos modernos meios de comunicação quanto a escrita e a leitura foram para o texto impresso. Na verdade, ele pode tornar-se o componente crucial de todos os canais de comunicação do presente e do futuro. (DONDIS, 2003, p. 26).

Por isso a relevância de discutir esse tema na escola e de buscar no âmbito da educação, em suas diversas áreas, caminhos que levem a uma alfabetização visual, aqui

entendida como aprendizagem visual. Neste sentido é oportuno observar o que diz Belmiro (2000):

O uso do termo *alfabetização visual* vem contemplar as práticas de aprendizagem da convenção para a leitura de imagens: enquadramento, distância, ângulo, corte, cor, textura etc. Este é um aspecto da relação teoria-prática que deve ser amplamente discutido nos centros de produção de conhecimento a respeito da imagem na educação, tal a importância das imagens, tanto em instâncias públicas quanto privadas do cotidiano social. (BELMIRO, 2000, p. 16).

Recuperando neste espaço os conceitos anteriormente discutidos sobre o resgate da contemplação e buscando inseri-los na realidade escolar, lembramos Limoli (2006) quando argumenta sobre a relação entre a imagem e seus leitores/decifradores:

Em sala de aula, a imagem deve deixar de ser um simples adereço do texto verbal, para ser encarada de frente, como elemento impregnado de sentidos, em sua autonomia e plenitude. A imagem deve ser resgatada, capturada em meio a essa profusão de estímulos visuais, para ser dissecada sob a luz, com a tranquilidade de quem manuseia com destreza uma tesoura ou um bisturi. Em outras palavras, é preciso 'dar um tempo' para que a imagem seja processada devidamente. (LIMOLI, 2006, p. 67-68).

Por seu turno, ao tratar da aprendizagem visual, Arnheim (2004) reflete sobre o papel a ser desempenhado pelo professor e destaca:

O professor de arte à moda antiga, que se limita a indicar o assunto, e seu moderno sucessor, que pergunta às crianças quantas formas arredondadas ou pontos vermelhos podem encontrar no quadro, não fazem mais que encorajar a criança a olhar. Fazer a obra se tornar viva é outra coisa. Para fazer isso, é preciso dar-se conta, de forma sistemática mais intuitiva, dos fatores de forma e cor que transmitem as forças visuais de direção, relação e expressão, pois estas forças visuais proporcionam o principal acesso ao significado simbólico da arte. (ARNHEIM, 2004, p. 4).

### 2.6.1 A percepção visual

Chega a ser truísmo afirmar que as imagens fazem parte de nosso cotidiano e, que, por isso, é necessário compreendê-las bem para não fazer de nossos olhos um instrumento a serviço dos outros e não de nós mesmos. Para bem compreender a imagem, no entanto, é importante, antes de tudo, entender como funciona a percepção, responsável pelo "transporte" de informações ao nosso intelecto. Isso equivale a dizer que esse transporte

de informações precisa ser sistematizado para ser apreendido e aprendido. No caso da percepção visual, é preciso "educar" o olhar, aprender a enxergar o que está além do visível, o que está em relação. Assim como o signo é definido pela *ausência da coisa*, precisamos aprender a enxergar ausências para compreender o que está em presença.

No capítulo precedente, tratamos da percepção *do* fenômeno, portanto, vinculada aos conceitos da fenomenologia, sobretudo com relação às ideias de Merleau-Ponty. Neste espaço, estamos cuidando da percepção *como* fenômeno, sob o ponto de vista sensorial, especialmente relacionada à visão e vinculada à inteligência. Para tanto, buscamos Arnheim (2004), em *Intuição e intelecto na arte*, obra em que defende o pensamento visual. Para o autor, percepção e pensamento precisam um do outro, "completam mutuamente as suas funções".

Arnheim foi psicólogo e professor, o que favoreceu seus estudos com relação aos aprendizes. De acordo com ele, o pensamento produtivo somente pode ocorrer vinculado a uma percepção e, além disso, o sentido da visão consiste, entre os outros sentidos, no responsável maior pelo pensamento perceptivo. Assim, o pensamento seria principalmente pensamento visual. "De fato, a visão é a única modalidade dos sentidos em que as relações espaciais podem ser representadas com precisão e complexidade suficientes." (ARNHEIM, 2004, p. 149).

Para o caso de nosso estudo, é de grande importância lembrar, com relação à obra de Arnheim, que toda percepção é generalizável, ou seja, percebem-se qualidades, e, como as qualidades são genéricas, a percepção cuida de propriedades genéricas. O autor exemplifica a ideia da seguinte forma: "Ver um incêndio é sempre ver uma incandescência, e ver um círculo é ver a redondeza." (ARNHEIM, 2004, p. 149). Quanto à percepção, evocamos aqui o narrador de *MPC*. O retratista H., como sabemos, está em crise. Remoendo conflitos quanto à pintura de dois quadros do cliente S., um por encomenda e outro por deliberação, H. assim se expressa:

*Juntar mais pormenores da fisionomia de S. é inútil. Estão aí os dois retratos que dizem quanto basta para o que menos conta. Com outro rigor: que dizem o que não me basta, mas que satisfazem a quem de fisionomias só cure. O meu trabalho vai agora ser outro: descobrir tudo na vida de S. e tudo relatar por escrito, distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia, entre a essência e a fossa, entre a unha tratada e a apara caída da mesma unha, entre a pupila azul-baço e a secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho. Separar, dividir, confrontar, compreender. **Perceber**. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pinte. (MPC, p. 20-21, negrito nosso).*

Não obstante H. apresente dificuldades para "pintar a sua percepção" e, por essa razão, decide-se pela escrita, temos que para ele a percepção está muito próxima do visual, ou seja, da *pele luzidia*, da *unha tratada*, da *apara caída da mesma unha*, da *pupila azul-baço*, da *secreção seca no canto do olho*.

Arnheim, ao lado da defesa do pensamento visual, sustenta também, para os processos de educação, o valor do pensamento visual para a interdisciplinaridade, o que vem ao encontro de nossos interesses, já apresentados no capítulo anterior, quando discutimos questões relacionadas às práticas interdisciplinares. Neste sentido, afirma o autor que:

A capacidade de visualizar as complexas propriedades dos objetos tridimensionais no espaço é necessária para as atividades artísticas, científicas ou tecnológicas. Num sentido menos técnico, o estudo pormenorizado de como Michelangelo visualizou as questões morais e religiosas no seu *Juízo Final*, ou da maneira pela qual Picasso simbolizou a resistência aos crimes fascistas durante a Guerra Civil Espanhola nas figuras e animais de sua *Guernica*, é algo de valor educacional genérico. (ARNHEIM, 2004, p. 154).

## 2.7 A Imagem como Suporte à Leitura do Texto Verbal e Vice-versa

Barthes (1990, p. 27-43), por meio do ensaio *A retórica da imagem*, no qual apresenta estudo sobre a semiologia das imagens, nos ensina como alcançar o sentido do signo imagético. Naquele trabalho, fazendo alusões à imagem publicitária, que congrega mensagens icônicas e mensagens linguísticas, o autor discute as mensagens possíveis de verificação em uma peça publicitária de produtos da marca *Panzani*. Embora o autor não tenha a intenção de sistematizar seu estudo de forma a ser aplicado indefinidamente a qualquer outra campanha publicitária, é possível fazer transposição de suas contribuições a outras imagens. Segundo o autor, a imagem analisada oferece três mensagens:

**1. mensagem linguística** – no caso da análise, o texto verbal que acompanha a imagem e que lhe confere sentidos. A vinculação texto-imagem é muito frequente, por conta disso, Barthes lança uma pergunta: "a imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação inédita?" Para ele, o texto verbal pode desempenhar duas funções em relação à mensagem icônica: de fixação e de *relais*. A mensagem linguística é uma técnica de fixação do que Barthes chama de *cadeia flutuante de significados*, de modo a "combater o 'terror' dos signos incertos". Nes-

te caso, o texto verbal tem a função de "organizar, de controlar", para o leitor, esta incerteza sígnica a que Barthes faz alusão. Como funções de fixação dos conteúdos imagéticos, o autor nos lembra que o texto verbal pode ser denominativo, interpretativo ou ideológico. A função de *relais* (de revezamento), mais comum na imagem em movimento, caracteriza-se pela relação de complementaridade entre a imagem e o texto verbal. O autor cita como exemplo o cinema, que tem no diálogo uma linguagem verbal que, além de elucidar, permite o progresso da ação e informa sentidos não apreensíveis na imagem;

**2. mensagem icônica não codificada** (a imagem literal) – a imagem em si, a que o autor considera como a imagem denotada, propiciada por uma leitura "ingênua" dos objetos: *isto é um tomate, isto é um pimentão, etc.* A imagem literal funciona como um *suporte* para a imagem simbólica;

**3. mensagem icônica codificada** (a imagem simbólica) – o real representado, a que o autor considera como a imagem conotada, ou a apreensão dos signos que se apresentam de forma descontínua. Na análise, o autor depreende essa mensagem a partir de quatro signos que, segundo sua concepção, formam um conjunto coerente, são todos descontínuos e exigem um saber geralmente cultural e remetem a significados globais. Podemos considerar esse processo como um inventário de conotadores, como fatura de alimentos, prazeres domésticos, e outros.

Referindo-nos a *MPC*, ressaltamos que as ideias de Barthes discutidas em *A retórica da imagem* são de grande valia para os nossos estudos, dada a preocupação com as ligações intersemióticas ocorridas nos textos trazidos para análise. Entretanto, no que diz respeito às teorizações feitas por Barthes quanto à mensagem linguística e suas funções de fixação ou de *relais*, lembramos que em *MPC* a situação se inverte. Na análise de Barthes, temos um texto verbal que fixa, que organiza a *cadeia flutuante de significados da imagem*. Já em *MPC* temos referências a imagens que precisam ser desveladas para exercerem a função de fixar, de organizar a mensagem linguística.

Consideramos importante também a discussão sobre imagem literal em oposição à imagem simbólica, em razão da conveniência de, ao analisar as imagens, suprimos a necessidade primária de descrever os "objetos" ali apresentados. Também importa ressaltar que Barthes considera a imagem a partir de uma concepção semiológica. Segundo ele, a imagem é um conjunto de signos que precisamos "descobrir". Ele está preocupado com as mensagens, pelas quais busca os signos e suas significações. Nessa análise feita por Barthes, ele nos lembra que buscamos compreender a estrutura da imagem em seu conjunto,

isto é, a relação final das mensagens ali contidas. Neste mesmo trabalho, ao discutir a imagem fotográfica, Barthes apresenta o seguinte esquema:

1. a relação significado/significante (objetos reais/objetos fotografados) é *quase tautológica*;
2. a relação de equivalência, característica da natureza do signo, passa a ser de *quase identidade*;
3. para "ler" a imagem, é necessário ativar no receptor os saberes que definem para ele o que é uma imagem e o que são os objetos ali representados, um saber *quase antropológico*.

Neste caso, fazemos alusão ao que diz Barthes sobre a imagem fotográfica por causa dos retratos, *quase fotográficos*, desenvolvidos por H., em *MPC*. Esta situação *quase* é assim descrita pelo pintor, em *MPC*:

*Há ocasiões em que penso e me convenço de que sou o único pintor de retratos que resta, e que depois de mim não se perderá mais tempo em poses fatigantes, a procurar semelhanças que a toda a hora se escapam, quando a fotografia, agora feita arte por obra de filtros e emulsões, parece afinal muito mais capaz de romper as epidermes e mostrar a primeira camada íntima das pessoas. (MPC, p. 8).*

Alternamos agora nossas reflexões para aqueles textos visuais conceituados, durante muito tempo, como iluminuras, tidos hoje mais como ilustrações. Recurso fartamente utilizado pela mídia impressa, a imagem acompanhante de textos verbais constitui um precioso estímulo à leitura, enquanto intensificadora de um jogo de informações entre dois textos. Esse jogo, por sua vez, caracteriza-se por ampliar, sensivelmente, a significação gerada pelos suportes.

Segundo Aznar (1997), as iluminuras serviram de apoio visual a manuscritos durante muitos séculos (aproximadamente desde 1500 a.c), alcançando seu apogeu com a Igreja Católica, na Idade Média, entre os séculos V e XVI. Havia nessa época uma enorme demanda para que os monges copistas e iluminadores dessem conta da Bíblia Sagrada. Tanto que a arte de iluminar livros sagrados consagrou-se como uma forma de arte da Idade Média. Para o autor, "a iluminura tem um fim didascálico. Aquilo que os simples não pudessem entender através da escritura, deveria ser aprendido através das figuras [...], mas seria também o deleite visual dos incultos." (AZNAR, 1997, p. 23).

Em substituição às iluminuras, temos hoje as ilustrações. Com a intenção de distinguir os termos *ilustração* e *iluminura*, Chicó, citado por Aznar (1997), nos ensina que a necessidade de explicar o pensamento expresso pela palavra escrita, por meio de imagens, deu origem à ilustração, que, por sua vez, é tão antiga quanto a escrita. Para ele, no entanto, o termo *iluminura* é mais reservado para a ilustração dos manuscritos, sobretudo os da Idade Média.

Para Dondis (2003), o objetivo básico do ilustrador consiste em referenciar e expandir determinada mensagem verbal por meio de uma fotografia, de um desenho ou de uma fotogravura. Para a autora, "a variedade de ilustrações abrange desde desenhos detalhados de máquinas desenvolvidos para explicar seu funcionamento até desenhos expressivos feitos por artistas talentosos e consumados, que acompanham um romance ou um poema." (DONDIS, 2003, P. 205).

Nesse sentido, lembramos o quanto somos rodeados por textos verbais ilustrados, para não dizer *iluminados*! Livros didáticos, manuais diversos, toda sorte de campanhas publicitárias, e, em especial, os jornais impressos. A seguir, apresentamos um exemplo dessa *tendência* tão antiga, que se refere a um texto escrito (verbal) e ilustrado (não-verbal), ambos veiculados pelo Jornal *Folha de S.Paulo*.

Dráuzio Varella (2007), médico reconhecido pelo seu trabalho de popularizar a medicina no Brasil, publicou artigo intitulado *O crime da camisinha*, pelo jornal *Folha de S.Paulo*, de 17 de março de 2007. Preocupado com os resultados epidemiológicos advindos da transmissão do HIV,<sup>32</sup> causador da AIDS,<sup>33</sup> o articulista convoca em seu texto a posição de políticos brasileiros e a da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB). Defende a ideia de ampla distribuição de preservativos, sobretudo entre os jovens, e questiona o anacronismo da Igreja Católica, que se movimenta contra o uso de tais preventivos.

Esta síntese dos escritos de Varella intenciona apenas localizar o leitor, não pretendemos, neste momento, discutir nossa posição frente ao tema. O que está em pauta é a relação entre os textos, o verbal, de Varella, e o não-verbal, de Libero, ilustrador do jornal.

---

<sup>32</sup> HIV – Sigla, em inglês, para *Human immunodeficiency virus* (Vírus da imunodeficiência humana).

<sup>33</sup> AIDS – Sigla, em inglês, para *Acquired Immune Deficiency Syndrome* (Síndrome da imunodeficiência adquirida).



Figura 6. LIBERO. [sem título]. 2007.  
In: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2007.  
Caderno *Ilustrada*, p. E8.

Camisinha criminosa, camisinha crucificada! A ilustração precedente é dialógica em vários sentidos. Por um lado, dialoga com os temas levantados pelo texto verbal de Varella, reforçando-os. Por outro, dialoga com os temas religiosos próprios da época da publicação do artigo. A Semana Santa no ano de 2007 deu-se entre os dias primeiro a oito de abril. O artigo foi publicado em 17 de março, portanto, no período da quaresma, assim denominado pela Igreja Católica o interstício das festas do Carnaval e da Páscoa. A Semana Santa é a última semana deste interstício, lembrando que ela celebra, principalmente entre os católicos, os últimos dias de vida de Jesus Cristo. Parodiando a situação, o ilustrador crucifica a camisinha, coloca-lhe uma coroa de espinhos e ainda promove um "exagero histórico" ao mostrar um ambiente que se incendeia, isto é, se não morrer pela crucificação, morrerá pela queimação.

A inscrição 2007!, na parte superior da cruz, informa um dado temporal que, ao conjugar números e sinal de pontuação, ganha uma significação que transcende o simples dado numérico. O ponto de exclamação chama a atenção do leitor para um tempo que pede soluções diferentes das que ainda ocorrem. É sugestiva também a lembrança de que o ponto de exclamação, se observado a um ângulo de 180°, poderá ser lido como a letra *i*, o que nos remete à inscrição<sup>34</sup> original da cruz onde, segundo a história bíblica, morreu Jesus Cristo.

Embora o texto jornalístico não faça parte do conjunto de nosso objeto de estudo, ressaltamos que o exemplo aqui discutido, de texto verbal que se complementa e se re-

<sup>34</sup> Tal inscrição, representada pela sigla INRI, em latim *Jesus Nazarenus Rex Iudeorum*, traduz-se para o português como *Jesus Nazareno Rei dos Judeus*.

força pelo não-verbal, tem o propósito de transcender, de ultrapassar os limites de nossa pesquisa pautada por um texto verbal literário. Como temos em vista um público envolvido com a escola, é sempre bom lembrar que as imagens acompanhantes de mensagens linguísticas apresentam-se nos lugares os mais diversos e insólitos e estão a todo momento solicitando nosso olhar e nossa compreensão. E ainda mais, se considerarmos nosso aluno, vinculado a uma geração altamente tecnológica, precisamos lidar com isso de forma segura, inteligível e crítica.

## 2.8 A Semiótica Plástica e o Semissimbolismo

Neste item, tratamos dos conceitos que embasam nosso método de análise do texto não-verbal, mais precisamente, o texto pictórico. Novamente recorremos a autores como Rudolf Arnheim e Donis A. Dondis. Recorremos também a Jean-Marie Floch, Heinrich Wölfflin, entre outros. Começemos por Rudolf Arnheim:

"Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. O que acontece? Qual é o clima das cores, a dinâmica das formas? Antes de identificarmos qualquer um dos elementos, a composição total faz uma afirmação que não podemos desprezar". (ARNHEIM, 1998, p. xix). Com estas palavras, o autor inicia uma síntese da sistematização, por categorias – tais como forma, espaço, cor, movimento, entre outras – que propõe para o entendimento da obra de arte ou, simplesmente, do objeto visual. O autor prossegue sugerindo:

Procuramos um assunto, uma chave com a qual tudo se relacione. Se houver um assunto instruímo-nos o mais que pudermos a seu respeito, porque nada que um artista põe em seu trabalho pode ser negligenciado impunemente pelo observador. (ARNHEIM, 1998, p. xix-xx).

Com essa advertência, Arnheim intensifica a responsabilidade do observador, ou seja, em uma análise, qualquer detalhe pode ser precioso. Seguindo então esses conselhos do autor e dispostos a buscar informações, podemos alcançar o que se pretende em suas palavras:

Guiados com segurança pela estrutura total, tentamos então reconhecer as características principais e explorar seu domínio sobre detalhes dependen-

tes. Gradativamente, toda a riqueza da obra se revela e toma forma, e, à medida que a percebemos corretamente, começa a engajar todas as forças da mente em sua mensagem. (ARNHEIM, 1998, p. xx).

Arnheim afirma insistentemente sobre a necessidade de olhar para o todo quando se busca o entendimento de determinado objeto. Ainda segundo ele, "para a compreensão do todo é necessário o entendimento das partes." É nessa relação das partes com o todo que o autor encontra os suportes para categorizar os elementos constitutivos dos objetos visuais.

Para Arnheim, "não se consegue descrever adequadamente a maioria dos fenômenos naturais se não os analisar parte por parte. [...] A aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função num padrão total." (ARNHEIM, 1998, p. xvi-xvii). Essa relação explica, por exemplo, por que cores iguais causam-nos sensações distintas quando se apresentam em fronteira com cores diferentes, ou, ainda, cores iguais sobrepostas em texturas diferentes. Assim, Arnheim, em sua obra *Arte e percepção visual* apresenta e discute oito categorias visuais. O quadro 3, mostrado a seguir, traz as principais características dessas categorias.

Quadro 3. Categorias visuais de Arnheim e suas características

equilíbrio	configuração	forma	espaço	luz	cor	movimento	dinâmica
peso, direção, dimensão vertical (alto/baixo), lateralidade (direita/esquerda)	contornos e limites, a parte e o todo, características generalizáveis	orientação no espaço, projeções, escorço (redução do objeto), sobreposição, plano e profundidade, realismo e realidade	linhas e contorno, figura e fundo, profundidade, molduras e janelas, transparência, dimensão, perspectivas, centralidade e infinito	iluminação, luz e espaço, clareza relativa, sombas, pintura sem iluminação, simbolismo	luz e cor, configuração e cor, cores primárias, complementares geradoras, complementares fundamentais, harmonia das cores, sintaxe das combinações, interação das cores, reação às cores, cores quentes e frias <sup>35</sup>	tempo e acontecimento, simultaneidade e sequência, direção, velocidade, percepção do movimento, complexidade, o corpo como instrumento, imagem corporal cinestésica	as forças, tensão dirigida, movimento imóvel, tensão na deformação, composição dinâmica, efeitos estroboscópicos

Fonte: quadro adaptado a partir de ARNHEIM (1998, páginas introdutórias).

<sup>35</sup> Com relação à temperatura das cores, entendemos não haver, para o nosso propósito, muito sentido na classificação cores quentes/frias, posto que de difícil semiotização. Cremos ser mais produtivo observar as cores naquilo que elas podem dizer com relação ao conjunto. Arnheim exemplifica a situação de um quadro em que há uma moça e um animal, distantes, porém unidos pela mesma cor.

Dondis (2003), acima de tudo, está preocupada com a alfabetização visual. A autora propõe essa alfabetização intermediada pelo conhecimento visual e pela linguagem verbal. Ela se importa em saber e em dar a conhecer como os componentes e técnicas do processo visual contribuem para uma sintaxe da linguagem visual. Diferentemente de Arnhem, que, mais fiel à teoria gestalista, argumenta sobre como cada categoria, tomada individualmente, contribui para a compreensão do todo.

Para Dondis, esses componentes individuais do processo visual ou os elementos básicos que compõem os materiais e mensagens visuais são: *o ponto, a linha, a direção, o tom (luz), a cor, a textura, a escala ou proporção, a dimensão e o movimento*. A partir desses elementos, planejam-se e expressam-se todas as variedades de manifestações visuais. Estes elementos, ou a forma com que eles se organizam para se apresentarem em um objeto visual, são responsáveis também pelos fundamentos sintáticos da alfabetização visual. Essa organização vai culminar nas técnicas de comunicação visual, a que Dondis denomina como *dinâmica dos contrastes*, isto é, contrastes quanto aos elementos compositivos do objeto visual: contraste de tom (de luz), de cor, de forma e de escala. A autora faz alusão a outras técnicas visuais igualmente importantes e as cita (2003, p. 24) em suas polaridades (contraste vs harmonia):

instabilidade	vs	equilíbrio
assimetria	vs	simetria
irregularidade	vs	regularidade
complexidade	vs	simplicidade
fragmentação	vs	unidade
profusão	vs	economia
exagero	vs	minimização
espontaneidade	vs	previsibilidade
atividade	vs	estase
ousadia	vs	sutileza
ênfase	vs	neutralidade
transparência	vs	opacidade
variação	vs	estabilidade
distorção	vs	exatidão
profundidade	vs	planura
justaposição	vs	singularidade
acaso	vs	sequencialidade
agudeza	vs	difusão
episodicidade	vs	repetição

Algumas dessas técnicas, na medida em que aparecem, por razão de sua importância, no capítulo reservado à análise dos objetos visuais, estão mais detalhadas. Por enquanto, queremos apenas dá-las a conhecer. Ressaltamos que a observação dessas polari-

dades são de grande valia para a composição das homologações necessárias à discussão dos sistemas semissimbólicos. A exposição desses contrastes e a alusão a sistemas semissimbólicos encaminham-nos a Floch (1985) e à sua concepção sobre semiótica plástica:

A semiótica plástica é tão somente a realização, num certo tipo de substância – a substância visível – da *semiótica poética*, que é autônoma em sua organização formal e em sua significação. A semiótica plástica é por outro lado – ao menos em hipótese – um dos lugares de exercício do pensamento mágico, correlativo e contrastivo, que pretende apreender, para além da confusão das coisas, esse mundo das estruturas profundas de onde nascem as figuras ambivalentes que fazem coexistir os contrários. (FLOCH, 1985, p. 15, tradução de Mariza Bianconcini Teixeira Mendes).<sup>36</sup>

Voltando a Dondis (2003), lembramos que ela nos fala também sobre a "anatomia" da mensagem visual, ou seja, como reproduzir a informação visual: pela representação (a busca do real), pelo simbolismo (a simplificação do real, a redução do detalhe visual ao seu mínimo irreduzível) ou pela abstração (redução da manifestação visual aos elementos básicos da composição). Na mesma linha da autora, interessou-nos também as articulações propostas por Courtés (1991) para cuidar do componente figurativo, ou seja, o autor parte da hipótese de que este componente evolui entre dois pólos: o figurativo icônico e o figurativo abstrato. Ainda segundo Courtés, "o figurativo icônico é aquele que produz a melhor ilusão referencial [...], parece ser o mais próximo da realidade [...]. O figurativo abstrato, ao contrário, é aquele que só retém da 'realidade' um mínimo de traços." (COURTÉS, 1991, p. 169, tradução de Loredana Limoli). E mesmo ocorrendo um mínimo de traços, um objeto pictural, por exemplo, não deixa de ser figurativo, pois ele ainda se apresenta no campo visual, portanto, dependente de uma percepção, o que lhe confere o caráter de figura.

Aqui aludimos a *MPC*: o pintor H., o retratista, quer sair do sistema de representação, pois retratos requerem uma busca pelo real. Ele caminha para o abstrato, como sugerido na passagem em que narra a respeito de um encontro entre amigos em sua casa:

*O António fora à casa de banho e aparecia agora à porta do atelier, com um sorriso fixo, decidido, que poderia ser de maldade, mas no António não, calado António e secreto. Tinha na mão, pendurado do dedo indicador, o segundo retrato de S., invisível debaixo*

---

<sup>36</sup> La sémiotique plastique n'est que la réalisation, dans un certain type de substance – la substance visible –, de la *sémiotique poétique* que, elle, est autonome quant à son organisation formelle et à sa signification. La sémiotique plastique est d'autre part – du moins nous en faisons l'hypothèse – l'un des lieux d'exercice de la pensée mythique, corrélative et contrastive, qui vise à saisir, par delà la confusion des choses, ce monde des structures profondes d'où naissent les figures ambivalentes et fragiles qui font coexister les contraires. (FLOCH, 1985, p. 15).

*da sua tinta preta, e eu pensei que o encontrara por acaso, porque eu deixara aberta a luz do quarto das arrumações e ele espreitara, com o direito que tem, porque a noite já ia adiantada e estávamos prestes a aborrecer-nos [...], e também porque sendo meu amigo, provado e declarado, tudo quanto me dissesse respeito, respeito lhe dizia. Por isto tudo e mais razões indefiníveis ou ali inconfessáveis, António me perguntava: 'Tu agora passaste a abstracto? E tanto que pintas numa tinta só? Então, os retratinhos?' O que eu pensei de António entre o momento em que o vi à porta com o quadro e o momento em que o pus a falar, só nesta ocasião o digo, porque quero não ter pressa, porque é preciso não ter pressa, dar tempo a que as coisas se percebam. (MPC, p. 85).*

O retratista em crise percorre o caminho dos pós-renascentistas que, também em crise, negam o classicismo presente nas obras daquele período, iniciam uma nova maneira de conceber a arte, fazendo surgir o impressionismo e, a partir deste, o abstracionismo. H., medíocre pintor de retratos, segundo sua própria avaliação, ao "esconder", ao "isolar" a figuração de seu cliente S. por debaixo da tinta preta, nega a representação do real e abstrai para si a verdade que somente ele reconhece. Nesta passagem, vale notar o contraste existente entre a forma e o objetivo da narração. O narrador fornece uma grande riqueza de detalhes para relatar o "flagrante" de sua opção pela abstração, um quadro, cuja única informação consiste no preenchimento do espaço com tinta preta.

Esses temas ora levantados relativos a movimentos da história da arte conduzem-nos à lembrança de Heinrich Wölfflin (2006), que publica, em 1915, *Conceitos fundamentais da história da arte*, uma das obras fundadoras do discurso analítico em torno de conceitos necessários à apreensão do texto imagético sob o ponto de vista morfológico. Neste livro, o autor se ocupa da discussão das formas universais de representação, tem como objetivo analisar os elementos pelos quais as obras analisadas tomam forma, procura verificar o tipo de percepção que serve de base às artes plásticas no decorrer dos séculos, mais especificamente o período de tempo entre o Pré-Renascimento e o Barroco, ou seja, séculos XVI e XVII, resguardadas as devidas impossibilidades de limitar a arte em relação ao tempo. Nesta análise, o autor se vale da evolução, do Renascimento ao Barroco, de cinco conceitos, a que chamaremos aqui, de categorias:

1. do linear ao pictórico:

- a. linear – discussão em torno de obras que enfatizam as linhas, a fidelidade aos pequenos detalhes. Nesse sentido, a obra tida como linear quer representar o

ser, não está voltada para o que os olhos possam alcançar. O linear, pelo seu caráter de maior realismo, aguça o sentido tátil;

- b. pictórico – discussão de obras que enfatizam a mancha, a massa. Diferentemente da obra linear, a pictórica está mais voltada para o *parecer*, mostra aquilo que é possível ao olho humano, há nitidez no que é próximo e opacidade, indefinição no que é distante, portanto, considera em maior grau o sentido visual;

2. do plano à profundidade:

- a. plano – discussão em torno de obras que enfatizam a representação de imagens que se articulam e se dispõem paralelamente ao plano mais próximo do observador, a que o autor denomina boca de cena;
- b. profundidade – discussão de obras que enfatizam a relação entre os elementos dispostos à frente e os que se encontram em planos mais profundos;

3. da forma fechada à forma aberta:

- a. fechada – discussão em torno de obras, cujas imagens mostram uma realidade limitada em si mesma. Neste sentido, o autor chama a atenção para o fato de que a rigidez na observância de normas leva a imagem a se voltar para si mesma;
- b. aberta – discussão de obras, cujas imagens extrapolam a si mesmas, são ilimitadas, apresentam-se mais "livres" quanto às regras;

4. da pluralidade à unidade – contraste também considerado pelo autor como unidade múltipla e unidade individual, dado que toda obra deve ser percebida, inicialmente, pela sua totalidade:

- a. pluralidade – discussão em torno de obras, em cujas imagens são claramente identificáveis cada um de seus componentes. Embora havendo uma articulação das partes com o todo, cada componente contribui com aspectos que lhe são peculiares e mantém sua autonomia;
- b. unidade – discussão em torno de obras em que as partes, não dotadas de autonomia, subordinam-se aos comandos de um único elemento;

5. da clareza à obscuridade – contraste também considerado pelo autor como clareza absoluta e relativa do objeto:
- a. clareza – discussão em torno de obras advindas de um modo de pensar em que importa colocá-las a serviço da nitidez, em que o belo só poderia ser representado pela clareza absoluta;
  - b. obscuridade – discussão em torno de obras que, já caminhando para o movimento impressionista, demonstravam a possibilidade da beleza na clareza difusa, relativa.

Para nosso auxílio, sobretudo no tocante à análise comparativa entre obras de arte, apelamos para os conceitos desenvolvidos por Wölfflin, não obstante as argumentações restritivas levantadas por Gombrich (1990, p. 116-127) quanto aos métodos daquele historiador suíço. Mesmo com restrições, Gombrich admite que

Foi Wölfflin quem deu à história da arte o instrumento decisivo da comparação sistemática; foi ele quem introduziu, em nossas salas de conferência, a necessidade de dois projetores e duas telas, com o objetivo de aguçar nossos olhos para as diferenças estilísticas entre duas obras de arte comparáveis. (GOMBRICH, 1990, p. 117).

É importante ressaltar também que um dos principais objetivos de Wölfflin em *Conceitos fundamentais da história da arte*, como o próprio título já anuncia, possui caráter histórico, por conseguinte, ele apresenta essas categorias circunscritas a um espaço temporal, como já foi dito, o intervalo de tempo que abarca o Renascimento e o Barroco. Como não temos o objetivo de discutir os objetos visuais sob o ponto de vista histórico, valemo-nos das categorias anteriormente apresentadas quanto a sua importância para a semiótica, isto é, compreendemos essas categorias como relações que se contrastam semioticamente e que, por essa razão, colocam-se como "guias" para nossos olhos, enfim, guias auxiliares na condução da busca pela significação. Como exemplo, fazemos referência a Floch (1986), que se fundamenta nas cinco categorias de Wölfflin em estudo semiótico relativo às fotografias *O pontilhão*, de Alfred Stieglitz e *A cerca*, de Paul Strand. Nesse estudo, Floch desenvolve um trabalho de comparação entre as duas fotografias, considerando-as como formas estéticas do barroco (Stieglitz) e do clássico (Strand). Floch defende a adoção dos conceitos de Wölfflin para a semiótica da seguinte forma:

Se os *Princípios fundamentais da história da arte* são uma obra fundamental para a semiótica, é porque o historiador suíço mostra ali, concreta e metodicamente, que essas duas visões são formas, e formas semióticas. Elas serão interdefinidas a partir de cinco categorias, estabelecidas como independentes das substâncias nas quais se realizam (pintura, escultura, arquitetura) e dadas como relativas e sem valor ontológico. (FLOCH, 1986, p. 91, tradução de Loredana Limoli).<sup>37</sup>

Como ilustração, reproduzimos a seguir as duas fotografias analisadas no estudo de Floch:



Figura 7. STIEGLITZ, Alfred. *O pontilhão*. 1907. Galeria Nacional de Arte, Washington, DC.



Figura 8. STRAND, Paul. *A cerca*. 1916. Museu Vitória e Alberto, Londres.

<sup>37</sup> Si les Principes fondamentaux de l'histoire de l'art sont un ouvrage fondamental pour la sémiotique, c'est que l'historien suisse y montre concrètement et méthodiquement que ces visions sont des formes, et des formes sémiotiques. Elles seront interdéfinies à partir de cinq catégories, établies comme indépendantes des substances dans lesquelles elles se réalisent (peinture, sculpture, architecture) et données pour relatives et sans valeur ontologique. (FLOCH, 1986, p. 91).

### 2.8.1 O semissimbolismo

A exposição a seguir fundamenta-se em preceitos de Hjelmslev (2006), adotados por Greimas e demais seguidores, que dizem respeito aos planos de conteúdo e de expressão e da possibilidade de, ao coexistirem, se semiotizarem. Hjelmslev, que toma *expressão* e *conteúdo* como termos que designam os funtivos responsáveis pela função semiótica, nos ensina que sempre haverá solidariedade entre uma função e seus funtivos.<sup>38</sup> Portanto, para o autor, "a função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão." (HJELMSLEV, 2006, p. 54).

Por seu turno, a pintura, como material iconográfico (algumas vezes, parafraseando Barthes, muito realista, quase fotográfico; outras vezes, surrealista, quase abstrato), coloca em discurso conteúdos que somente podem ser percebidos, por obviedade, por meio do plano da expressão. Na análise, ao evidenciarmos os dois planos, propondo um "casamento" de sentido entre eles, observando o plano da expressão e buscando relações com o plano do conteúdo, estamos nos referindo a um *sistema semissimbólico*, assim denominado pela semiótica.

Para falar de semissimbolismo, recorreremos inicialmente a Courtés (1991) que nos ensina a lidar com conceitos como figurativo e temático, componentes semânticos discursivos, cujas noções já se encontram devidamente sedimentadas entre os estudiosos da semântica discursiva. Trazemo-los à tona por se tratar de uma forma bastante didática adotada pelo autor para chegar à concepção de semissimbolismo, que nos interessa mais de perto.

Courtés nos lembra sobre o fato de que o figurativo diz respeito à percepção do mundo natural e que o temático refere-se a conteúdos, a sistemas de representação sem correspondência no referente. Para demonstrar que não há uma relação biunívoca entre figurativo e temático, o autor exemplifica com discursos e situações representadas pelos seguintes esquemas: 1. uma figura/vários temas, 2. várias figuras/um tema, 3. uma figura/um tema, 4. uma figura/uma figura, intermediado por um tema ou por uma figura (caso das me-

---

<sup>38</sup> Segundo Dubois (1995, p. 299), para a glossemática (fundada por Hjelmslev), a palavra funtivo "aplica-se aos dois termos de uma função: termos functivos." Para o caso da função semiótica, *conteúdo* e *expressão* são os termos *funtivos*.

táforas). Interessamos aqui pela relação termo a termo, ou seja, o esquema 3. *uma figura/um tema*, que, para o autor, é a estrutura do símbolo. Ele usa o clássico exemplo da balança, no plano figurativo, associada à justiça, no plano temático.

Com este exemplo, o autor nos conduz à noção de semissimbolismo, da seguinte forma: "À diferença do simbolismo, que põe em relação termo a termo uma unidade figurativa e uma unidade temática, o semi-simbólico se mantém sobre a associação, a correspondência de categoria a categoria." (COURTÉS, 1991, p. 168, tradução de Loredana Limoli). Como exemplo da relação semissimbólica, o autor se vale de fragmento de *O Leão*, de Joseph Kessel. Nesse fragmento, temos a oposição *amizade vs inimizade*. A amizade é relacionada a categorias figurativas como /fechado/, /silêncio/, /imobilidade/, /sombrio/ e /frio/. A inimizade é relacionada a categorias figurativas como /aberto/, /barulho/, /movimento/, /luminoso/ e /quente/.

Igualmente, para Floch (2001, p. 9-29), os sistemas semissimbólicos são definidos pela conformidade entre as categorias do plano da expressão e as categorias do plano do conteúdo. Para exemplificar, Floch cita a relação de correspondência entre a categoria visual espacial *direita/esquerda* (plano da expressão) com a categoria semântica *recompensa/punição* (plano do conteúdo) perceptível nos "painéis medievais representativos do Julgamento Final", dos quais, reproduzimos, a seguir, o de Michelangelo:



Figura 9. MICHELANGELO. *Juízo final*. 1537-1541. Capela Sistina, Vaticano.

O afresco possui medidas de 13,70 m x 12,20 m, é composto de aproximadamente 400 figuras e encontra-se instalado na parede anterior ao altar da Capela Sistina, no Vaticano. Michelangelo baseou sua composição em *A divina comédia*, de Dante Alighieri, conforme Prieto e Tello (2007, p. 86-91). Cristo, o juiz, e sua mãe ocupam a parte central do quadro. Na parte inferior, à esquerda (tendo a figura de Cristo como referência), aparecem os condenados. Há uma alusão ao barco de Caronte que os conduz para o inferno (a punição, indicada por Floch). Na parte inferior, à direita (igualmente tendo a figura de Cristo como referência), aparecem aqueles que ascendem aos céus (a recompensa, indicada por Floch).

Vários artistas do período da renascença propuseram-se a representar o tema do julgamento final em seus trabalhos, como Michelangelo, Giotto, Hieronimus Bosch, Rubens, Fra Angelico, Stefan Lochner, e outros. Ao usar a expressão "painéis medievais representativos do Julgamento Final", Floch certamente se referia a essa diversidade de traba-

lhos em torno do juízo final. O narrador de Saramago faz alusão a duas imagens de *O juízo final*: cita Giotto (MPC, p. 125) e Michelangelo (p. 190). Neste sentido, reproduzimos trecho marcado pela angústia de H. quanto às visitas à Capela Sistina:

*De que vale descer à Capela Sistina? Procurar Miguel Ângelo e encontrar centenas de pessoas de cabeça no ar, torcendo o pescoço e os olhos para distinguir na penumbra do alto a criação do mundo e do homem, o pecado original, o dilúvio, a embriaguez de Noé – é talvez a mais amarga decepção que pode atingir o amador de arte bem-intencionado a quem não seja dado o privilégio de entrar na capela às horas mortas, que só podem ser aquelas em que as obras de arte do Vaticano estão fechadas ao público. Assim, guardada a recordação esmagadora do conjunto titânico [...], não resta mais do que pegar um livro de boas estampas e rever vagorosamente o tecto e a parede fundeira do Juízo Final. Por mais dolorosa que seja a limitação. (MPC, p. 190).*

Ao caminhar para a conclusão deste capítulo, reiteramos que a cura da miopia para ver e compreender imagens esbarra na encruzilhada da alfabetização visual. Por isso a necessidade de estudos que mostrem caminhos para a aprendizagem do visual e o aprimoramento do olhar. Nossa pesquisa tem a pretensão de contribuir para esses estudos, cujos objetivos repousam na formação de professores preocupados com os processos de leitura, estejam eles lotados nos cursos de Letras ou já colocados à frente de classes de ensino médio, especialmente da última série. Com essa finalidade, ao longo do trabalho, nos seus capítulos específicos, discutimos teorias sustentadas na semiótica plástica e em especial na semiótica greimasiana. Adicionalmente, buscamos suporte em teorias sobre e literatura. Quem sabe, ao final do trabalho, possamos responder, pelo menos em parte, o questionamento a seguir, formulado por Dondis (2003):

Quantos de nós vêem? Que amplo espectro de processos, atividades, funções, atitudes, essa simples pergunta abrange! A lista é longa: perceber, compreender, contemplar, observar, descobrir, reconhecer, visualizar, examinar, ler, olhar. As conotações são multilaterais: da identificação de objetos simples ao uso de símbolos e da linguagem para conceituar, do pensamento indutivo ao dedutivo. O número de questões levantadas por esta única pergunta: 'Quantos de nós vêem?' nos dá a chave da complexidade do caráter e do conteúdo da inteligência visual. (DONDIS, 2003, p. 5).

Resumindo as teorias apresentadas neste espaço reservado às discussões em torno do objeto visual dotado de elementos comunicativos e significativos, podemos esquematisar:

1. conforme Arnheim, a importância:

- a. da observação do todo;
  - b. do reconhecimento das características principais;
  - c. da exploração de detalhes dependentes, ou seja, a observação das partes como categorias perceptíveis;
2. conforme Barthes, a importância:
    - a. da observação da mensagem icônica não codificada (a mensagem literal) como um processo primário;
    - b. da observação da mensagem icônica codificada como um processo secundário (no sentido de ser consecutivo ao primário). Segundo o autor, um processo de "inventário de codificadores", de "descobrimento de signos";
    - c. a observação das relações da mensagem icônica com outras mensagens, quando for o caso;
  3. conforme Wölfflin, a importância da observação de elementos-chaves da obra de arte que a conceituam, situando-a em determinado momento histórico e propiciando a manifestação de relações entre categorias;
  4. conforme Baitello Jr., a importância da observação da obra de arte vinculada a um estado de contemplação;
  5. conforme Hjelmslev, a importância da observação da função semiótica existente na relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo;
  6. conforme Courtés e Floch, a importância da observação das relações semissimbólicas e conseqüentes homologações manifestadas pela associação das categorias existentes nos planos da expressão e do conteúdo, isto é, a apreensão dos temas como categorias no plano do conteúdo e a apreensão das figuras como categorias do plano da expressão;
  7. conforme Dondis, a importância de obter a sintaxe do objeto imagético, como forma de promover a alfabetização visual.

## CAPÍTULO 3 – O ROMANCE: DESVENDANDO A INTIMIDADE DO TEXTO

[...] compreender este mundo e a vida que fazemos nele, juntar a pedra com a pedra, a cor com a cor, a palavra recuperada com a recuperação da palavra, acrescentar o mais que falte para continuar a organizar o sentido das coisas, não necessariamente para completar esse sentido, mas para o ajustar, unir a biela ao excêntrico, a mão ao punho, e tudo ao cérebro. (José Saramago, *MPC*, p. 195).



LAERTE. [sem título]. 2009. In: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 01 jun. 2009. Caderno Ilustrada, p. E7.

### 3.1 Considerações Iniciais sobre o Capítulo

Neste capítulo, apresentamos, de forma mais específica e mais metódica, a análise de *MPC*, embora tenhamos procurado, a todo o momento, ao longo das discussões antecedentes, reportar ao romance, algumas vezes, para analisá-lo, outras vezes, para aproximá-lo daquilo que estávamos discutindo. A análise divide-se em sete segmentos, já explicitados no capítulo introdutório e, de forma geral, contém os seguintes passos:

1. análise geral do romance, com o intuito de fazer justiça às teorias que defendem a "totalidade" dos fenômenos, como é o caso das teorias de Arnheim ou de Merleau-Ponty. Tendo em conta que os fenômenos não devem ser observados de forma fragmentada, ponderamos que a divisão em segmentos, proposta neste trabalho, tem o objetivo apenas de formalizar e de didatizar uma discussão, que seria incon-

- cebível, sob o ponto de vista acadêmico, se não partisse de um recorte previamente delineado em função do "todo" do romance;
2. análise dos sete segmentos, cada um subdividido em duas partes: uma relacionada a um trecho verbal, retirado do romance, onde aparecem remissões a obras de arte; outra relacionada à obra de arte, à imagem evocada no texto verbal respectivo;
  3. com relação ao trecho verbal, temos como objetivo a busca pelas significações mínimas, ou, em outros termos, pelo nível fundamental, como proposto pela teoria semiótica. Para isso, apoiamos-nos nos aspectos mais evidenciados no texto como, por exemplo, as categorias discursivas de tempo, espaço e pessoa, os temas e as relações intertextuais, ou planos narrativos importantes, ou ainda, aspectos da enunciação. Enfim, apoiamos-nos naquilo que colabora substancialmente para a apreensão do nível fundamental;
  4. com relação ao objeto visual, inicialmente propomos, como nos ensina Arnheim, uma observação da imagem em sua totalidade, ou, como Barthes, uma leitura da imagem em si, da imagem literal, não codificada. Em seguida, para dar conta do plano da expressão e separá-lo (apenas didaticamente) do plano do conteúdo, fazemos uma leitura baseada na "descoberta dos signos", como quer Barthes, e nas categorias visuais de Arnheim, como equilíbrio, configuração, forma, espaço, luz, cor, movimento e dinâmica. É evidente que nosso privilégio recai apenas sobre aquelas categorias passíveis e possíveis de análise;
  5. discutindo o plano do conteúdo, momento em que são revelados os temas e as consequentes relações intertextuais, temos a possibilidade de promover as associações entre categorias deste plano com o plano da expressão, e assim, apresentar o sistema semissimbólico gerado por essas associações;
  6. de posse dos sistemas semissimbólicos gerados pelas associações deduzidas dos objetos visuais, buscamos homologá-los com as associações semânticas promovidas pela análise do texto verbal;
  7. especialmente para o caso das análises dos segmentos 2 e 4, ao invés de representações semissimbólicas, propomos comparações entre os objetos visuais. Para tanto, fazemos uso das teorias de Wölfflin.

## 3.2 Considerações Gerais sobre o Romance

Inicialmente, como forma de atualizar o leitor, expomos a seguir uma síntese de *MPC*. Suas páginas revelam a trajetória relativa a alguns anos da vida de um pintor retratista que, em conflito com sua profissão e pretendendo escrever sua autobiografia, descreve uma viagem que fez pelo território italiano, com paradas em cidades como Milão, Veneza, Florença, Siena e outras. Nessas cidades, frequenta cinemas, visita museus e se depara com os mais diversos gêneros e autores de obras nascidas das artes plásticas. Para essa autobiografia, o narrador-personagem-escritor elabora cinco capítulos, denominando dois como *exercícios de autobiografia, em forma de narrativa de viagem* e denominando os outros três como *exercícios de autobiografia, em forma de capítulo de livro*. Temos, de certa forma, dois romances em um só, um englobante e outro englobado. É como se um emoldurasse o outro. Como pintor, o narrador-personagem, identificado simplesmente pela consoante H., descreve as imagens de construção de seus quadros e de seus escritos, detém-se em inúmeras reflexões de cunho existencialista<sup>39</sup>. H. está a procura de si mesmo, para tanto, busca respostas nos relacionamentos que mantém com os outros. Paulatinamente, vai apresentando o "manual" de pintura e caligrafia, muitas vezes, um manual às avessas, porque o narrador se empenha, em certas passagens do livro, em reflexões sobre como não pintar um quadro ou sobre como não escrever uma autobiografia. Ao pintar o retrato de S. (encomenda de um empresário), H. realiza dois trabalhos: pinta um quadro dentro dos preceitos acadêmicos e outro, em segredo, conforme suas sensações em relação a S., isto é, sensações em relação à pessoa retratada. Em certa altura da narrativa, quando recebe a encomenda de pintar os retratos dos senhores da Lapa (casal que, para manter a tradição, quer se retratar para presentear a filha prestes a se casar), H. já não esconde sua nova forma de retratar seus clientes, ou seja, como produtos da compreensão do pintor aliada à experiência estética. H. é mal compreendido pelo casal que encomenda seus serviços e é dispensado já na fase final

---

<sup>39</sup> Aqui empregamos o termo *existencialista* como derivado do *existencialismo*, corrente filosófica que se ocupa da análise da existência. Trazendo aqui o significado do termo existência como o modo de ser próprio do homem. Segundo Abbagnano (2000, p. 400-402), para as correntes filosóficas mais recentes, "existir significa *relacionar-se com* o mundo, ou seja, com as coisas e com os outros homens, e como se trata de relações não-necessárias em suas várias modalidades, as situações em que elas se configuram só podem ser analisadas em termos de *possibilidades*. Esse tipo de análise foi possibilitada pela *fenomenologia* de Husserl, que elaborou o conceito de transcendência." Dessa interpretação da existência em termos de possibilidade nascem as características fundamentais, que são a "*angústia*, como relacionamento do homem com o mundo, a *desesperação*, como relacionamento do homem consigo mesmo, e *paradoxo*, como relacionamento do homem com Deus."

da pintura do quadro. O episódio envolvendo o retrato dos senhores da Lapa é um marco que define o surgimento de um novo homem na narrativa. Antes, um pintor experiente, porém medíocre, retratista da superficialidade, obediente aos preceitos acadêmicos; depois, um pintor capaz de pintar, como ele mesmo afirma, o que há por baixo da pele das pessoas retratadas.

Estas são, como apontado anteriormente, algumas palavras que pretendem sintetizar uma extensa narrativa. Evidenciamos apenas algumas situações estratégicas do romance relativas ao percurso do narrador-personagem H. Costurando este percurso, o narrador dá informações sobre o momento político-histórico de Portugal, mais precisamente, os primeiros anos da década iniciada em 1970. De forma assistemática, percorre a história da arte ao rememorar as visitas que fez a museus de arte na Itália, ou ao discutir, em seus devaneios, situações existencialistas que lhe trazem à lembrança obras de arte, como as de René Magritte, por exemplo. Discute suas relações com o mundo enquanto ser social, ao comparar a profissão de pintor retratista com as profissões de seus amigos, ao banalizar algumas relações que mantém com as mulheres e ao sacralizar outras que mantém também com o universo feminino. Como o próprio título sugere, *MPC* é um convite a um "mergulho" na leitura de imagens. Comparável a uma enorme galeria de arte, o romance nos incita a buscar informações sobre obras plásticas e seus respectivos criadores, nos remete aos mais diversos períodos da história da arte, nos emociona com a fragilidade do narrador-personagem, enfim, nos envereda por um labirinto de percepções, situação aliás bastante comum em outras obras de José Saramago. Para Seixo (1999), em *MPC*

[...] vários duplos assomam, pois, logo à partida: a relação literatura/pintura, já patente no título, e que dá origem à exposição dessa crucial problemática que é a da representação em arte; a relação objectual especular, repartida entre a mentira e a verdade, a convenção e a autenticidade; a relação entre a ficção e a realidade, entre a escrita e a vida; a relação entre o ser e o parecer, a relação entre o eu e o outro. (SEIXO, 1999, p.29).

Essas relações que Seixo observa no interior do romance nos leva a considerar outras relações, como as que nos propusemos no início deste trabalho, isto é, lá fizemos alusões à fenomenologia, sobretudo a fundamentada por Merleau-Ponty. Mostramos, a seguir, algumas relações entre o romance e o pensamento do filósofo. Com relação à "postura" visual e filosófica do pintor, Merleau-Ponty considera:

Permaneçamos no visível no sentido estrito e prosaico: o pintor, qualquer que seja, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão. Ele precisa admitir que as coisas entram nele ou que, segundo o dilema sarcástico de

Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência. [...] É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar. O que ele pede a ela exatamente? Pede-lhe revelar os meios, tão-somente visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos. [...] O olhar do pintor lhes pergunta como se arranjam para que haja de repente alguma coisa, e essa coisa, para compor um talismã do mundo, para nos fazer ver o visível. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 20-21).

O visível, no sentido prosaico, como sugere Merleau-Ponty, pode ser resgatado em *MPC* em uma cena em que H. visita as instalações da empresa administrada por S., cujo nome tem as iniciais SPQR, ironicamente "desdobradas" por H. como *Senatus Populusque Romanus*. O pintor precisa conhecer bem, além do futuro retratado, o ambiente destinado a receber a pintura. Nesta cena, fica clara a proposição merleaupontiana, como segue:

*Se não fosse este meu escrúpulo de artífice que põe minúcia no lugar de talento e observação demorada no lugar de intuição relampejante, não poderia descrever, já, esta espécie de exterior da SPQR que se prolonga para dentro como uma garrafa isoladora, deixando oculta a mecânica ou a química ou não sei quê que é o verdadeiro interior de uma grande empresa. Tento explicar melhor. Quando fui à SPQR estudar a sala, a luz, o enquadramento em que iria instalar-se a minha pintura [...], olhei primeiro a fachada do prédio, que mal conhecia de antes, e tendo entrado, como que circulei por uma fachada interior que se prolongasse numa externidade de paredes, móveis, rostos de empregados, alcatifas, telefones negros, verniz claro, temperatura macia, cheiro limpo de madeiras polidas, superfície tão opaca como a fachada de azulejos levantada em três andares num largo quase provinciano. Foi também como entrar pela boca de um gigante adormecido, deslizar pelas paredes do esófago, percorrer o estômago, e voltar a sair, apenas pelo oco de um corpo, pela pele continuada em mucosa sucessivamente modificada, tão longe da circulação dos vasos e da alquimia das glândulas como se ainda estivesse a ser repelido pela elasticidade da epiderme. Por isso acrescentarei que podendo falar do que vi, não sei o que vi, não o transformei em saber. Ainda.*

*[...] Em certas horas do dia, esta fachada é visível e invisível: o sol, batendo de um certo ângulo, transforma a flor multiplicada num espelho único; uma hora mais tarde, volta o rigor ao desenho, a nitidez às cores, como se o vidro tivesse captado e retido da luz apenas quanto bastasse para o ponto ótimo dos olhos humanos, que não querem ver de menos, mas não podem ver de mais, sob pena de não verem já o que queriam, mas o que não desejariam. Há uma relação pacífica entre o olho e a pele que o olho vê: quem sabe se a cegueira não seria preferível à visão agudíssima do falcão instalada em órbitas humanas? Para os olhos da águia, como é a pele de Julieta? Que foi que viu Édipo quando com as suas próprias unhas se cegou? (*MPC*, p. 26-28).*

Nesta visita que faz à empresa SPQR, o pintor toma conhecimento de situações que seguramente acrescentam dados à essência de S. Não basta conhecer o retratado, é preciso ir além, é como se o pintor se dispusesse a viver, ainda que por algumas horas, as sensações diárias de um administrador em seu ambiente de trabalho para, depois transformá-las em materiais esteticamente visíveis por meio da pintura.

Para garantir que o "espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas", como apregoa Malebranche, citado por Merleau-Ponty, temos que o olhar de H. é extremamente perscrutador, observa os exteriores: "a fachada do prédio"; os interiores: "tendo entrado, como que circulei por uma fachada interior"; as verticalidades: "paredes, alcatifas, fachada levantada em três andares"; as horizontalidades: "móveis, rostos de empregados, telefones negros". Em *MPC* temos um narrador que perscruta e que, antes de se envolver na magia de "entrar pela boca de um gigante adormecido", prepara o narratário oferecendo-lhe sensações sinestésicas: "temperatura macia, cheiro limpo de madeiras polidas".

Em *MPC*, há, sem dúvida, uma priorização do sentido do olhar, todavia o narrador não descuida dos outros sentidos. Na citação anterior, relativa às páginas 26 a 28 do romance, deixamos de verificar apenas o sentido da audição que, por sua vez, aparece em diversas outras passagens. Esta cena aqui reproduzida cuida das visualidades do pintor, assim como cuida de demonstrar a interação dos fenômenos. Repetimos que o pintor visita a empresa onde S. trabalha para tomar conhecimento da forma como interage o seu cliente. Isso quer dizer que H. está em busca da totalidade de S., cujo rosto, isoladamente, lhe traria informações talvez duvidosas. Fazendo remissão a Arnheim e aos teóricos da fenomenologia que, cada um a seu modo e em sua área de interesse, defendem a observação do fenômeno em sua totalidade, apontamos o que diz Tassinari:

É a totalidade de uma pintura que significa o mundo através dela, não cada uma de suas pequenas partes isoladamente. E se algo significa o próprio espaço, como a cúpula de Brunelleschi, cada gomo da cúpula se apóia e se desvia do outro até que se juntem e se plantem sobre o topo da igreja de Santa Maria del Fiore e, ainda numa expressão lateral, imantem e mudem a paisagem inteira de Florença, assim como uma parte de uma pintura pode transfigurá-la inteiramente. (TASSINARI, 2004, p. 151)

Sob o ponto de vista da história, *MPC* é uma forma, um tanto quanto incomum, de relembra-la, ou de reconta-la. O narrador, em suas visitas a cidades e a museus da Itália, vai nos dando conta da história de castelos, de santos, de pintores, de exposições. A história da arte, preservada pelos museus italianos, é praticamente toda revisitada pelo narrador. Há citações de obras pertencentes a períodos que compreendem desde o final da Idade

Média até a contemporaneidade, a exemplo de *São Jorge e o dragão* (por volta de 1330) e *Vida de Santo Antônio Abade* (por volta de 1340), ambos de Vitale da Bologna, que viveu entre 1300 e 1360, aproximadamente; de várias obras de René Magritte, que viveu entre 1898 e 1967; de obras de Humberto Espíndola, brasileiro, vivo, nascido em 1943. Citando obras como *Guernica*, de Pablo Picasso, como *Dois de Maio em Madri* e *O três de Maio de 1808 em Madri*, ambos de Francisco de Goya, o narrador nos remete à história e aos horrores das guerras. O narrador nos remete também à história da literatura, relembrando obras como *As aventuras de Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, ou *Os cantos de Maldoror*, de Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), levados a público pela primeira vez, respectivamente, em 1719 e em 1869. Por fim, a história de Portugal é também motivo de escrita: o romance é ambientado nos primeiros anos da década de 1970, os últimos do regime salazarista. O último capítulo do livro é dedicado ao dia em que esse regime caiu por força de um golpe militar. Existe no romance uma fronteira muito tênue entre ficção e realidade. Para garantir essa tenuidade, o narrador insere, entre as informações sobre o fim do regime salazarista, as seguintes frases: "Vai acabar a clandestinidade. O meu auto-retrato já está muito adiantado." (MPC, p. 277).

Sob o ponto de vista da semiótica, o romance apresenta três grandes programas narrativos. O primeiro programa, no qual há um sujeito em crise que, sentindo-se mal como um pintor retratista, busca se afirmar como profissional. Continua como pintor ou opta pela escrita? Ou decide pelas duas coisas?

*Mas o jogo complicou-se, e agora sou um pintor que errou duas vezes, que persevera no erro porque não pode sair dele e tenta o caminho desviado de uma escrita cujos segredos ignora: mal ou bem comparado, vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço.* (MPC, p. 14)

Este sujeito encontra-se, em grande parte da narrativa, em disjunção com a sua identidade profissional. A situação se resolve, o sujeito se reconhece e opta pela escrita, entretanto, como o romance não se apresenta de forma linear em termos temporais, esta resolução se delineia, sutilmente, já nas primeiras páginas do livro:

*E tal como já disse logo na primeira página, andarei de sala em sala, de cavalete em cavalete, mas sempre virei dar a esta pequena mesa, a esta luz, a **esta caligrafia**, a este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a **minha única possibilidade de salvação e de conhecimento**.* (MPC, p. 12, negritos nossos).

A transformação do sujeito, isto é, o processo performático que o levou a um estado de atualização, faz parte do segundo grande programa, que poderíamos classificar como um programa de uso, em que este sujeito parte em busca de seu objeto-valor, a identidade. Essa busca é figurativizada pela viagem que faz pelo interior da Itália. O roteiro compreende as seguintes cidades: Milão, Veneza, Pádua, Ferrara, Bologna, Florença (ou Firenze), Siena, Arezzo, Perúgia, Todi, Roma, Vaticano, Nápoles, Positano. O resultado deste programa evidencia-se na escritura de cinco capítulos autobiográficos a que o narrador denomina como *exercícios de autobiografia*. Quanto a essa viagem empreendida pelo sujeito pintor, abrimos um parêntese e fazemos remissão a Wölfflin, que considera:

Não foi a casualidade das viagens de Dürer, ou de outros artistas, à Itália, que fez surgir o romantismo no norte da Europa; as viagens foram o resultado da atração que aquele país forçosamente exercia sobre os demais, dada a orientação que, na época, prevalecia no modo de ver europeu. (WÖLFFLIN, 2006, p. 328-329).

A história da arte aponta que grande parte dos artistas plásticos viajou para a Itália com o objetivo de aprender e aprimorar técnicas e até mesmo de se tornarem mais conhecidos. Neste sentido, *MPC* pode ser considerado um romance arqueológico. O narrador sente-se compelido a tomar consciência dos fundamentos de sua existência e, para isso, empreende uma viagem à moda dos pintores renascentistas. H. partiu em busca de seu *renascimento* e se vale da metáfora da viagem à Itália para dar conta do processo. A afirmação de Wölfflin de que "as viagens foram o resultado da atração que aquele país forçosamente exercia sobre os demais" encaminha-nos a diversas passagens de *MPC* em que o narrador mostra seu êxtase diante do país que passa a conhecer. Citamos três:

1. *A Itália devia ser (perdoe-se-me o exagero, se não tenho companheiros nele) o prêmio de termos vindo a este mundo. Uma divindade qualquer, realmente encarregada de distribuir justiça, e não as penas, sabedora de artes, deveria murmurar ao ouvido de cada um de nós, ao menos uma vez na vida: 'Nascestes? Pois vais a Itália.' Assim como quem se dirige a Meca ou lugares menos contestados para garantir a salvação da alma. (MPC, p. 100).*
2. *Vou deixando as cidades [Ferrara e Bolonha] e dizendo comigo mesmo enquanto delas me despeço: 'Aqui devia eu viver.' E isto são homenagens. Mas agora duas terras se aproximam onde não me importaria de morrer: Florença e Siena. E esta homenagem é muito maior. (MPC, p. 148).*

3. *Enquanto eu durmo [em Florença], este povo silencioso de estátuas e pinturas, esta humanidade remanescente, paralela, continua de olhos abertos a velar pelo mundo a que, dormindo, renunciei. Para que o possa encontrar novamente ao descer à rua, mais velho eu e precário, porque mais duram afinal as obras da pedra e da cor do que esta fragilidade de carne. (MPC, p. 164).*

Fechamos o parêntese e nos envolvemos com o terceiro grande programa que diz respeito às relações do sujeito protagonista com o mundo. Aqui, muitos contratos iniciados não se atualizam, a exemplo das relações do sujeito com o universo feminino, este representado por Olga, Adelina e M. (apenas a relação com esta última se consolida); ou das relações profissionais com os senhores da Lapa, cuja encomenda por um retrato acabou não se finalizando. As relações de amizade, representadas sobretudo por António, funcionam como sujeitos coadjuvantes na busca pela identidade que o sujeito protagonista empreende. O conflito desencadeado entre H. e António, numa festa entre amigos, em certa altura da narrativa, marca novos rumos quanto ao percurso do sujeito que, até então, absorto no emaranhado de sua crise, resolve dar início à escritura de sua autobiografia. Na festa, oferecida por H. em sua casa, António descobre a pintura com o segundo retrato de S. mantida em segredo por H. António ironiza H., perguntando-lhe dos "retratinhos". Esse acontecimento leva os dois a uma situação de extremo constrangimento. A reunião logo se acaba, H. sai vagando pela cidade na tentativa de ordenar seus pensamentos e logo após escreve:

*Escrevo isto em casa, já se vê, depois de ter dormido não mais que quatro horas, e como me parece necessário, ou útil, ou pelo menos não prejudicial, nem sequer para mim, **decido continuar a escrever, talvez a minha vida, a passada e esta de agora, talvez a vida**, porque dela de repente me parece mais fácil falar do que da minha própria. Na verdade, como vou eu recuperar do passado tantos anos já, e não apenas meus porque estão misturados com os de outra gente, e mexer nestes meus é desarrumar os que não me pertencem hoje nem pertenceram nunca, por mais que mansamente ou brutalmente os invadisse em cada momento que pôde ser comum ou assim tomado? Provavelmente, nenhuma vida pode ser contada, porque a vida são páginas de livro sobrepostas ou camadas de tinta que abertas ou descascadas para leitura e visão logo se desfazem em poeira, logo apodrecem: falta-lhes a invisível força que as ligava, o seu próprio peso, a sua aglutinação, a sua continuidade. (MPC, p. 91, negritos nossos).*

Como é possível detectar, os programas narrativos se entrelaçam, pois, na verdade, tomando-se um romance como objeto de análise, a lógica vai indicar que um programa sempre existe em função ou na dependência de outro. De maneira geral, temos um pro-

grama narrativo principal, a que Greimas nomeia como programa narrativo de base, que cuida da busca do sujeito pela sua identidade, como profissional e como ser humano. Não podemos esquecer que, ao linearizar a questão profissional e ser humano, estamos levantando questões axiológicas. Sabemos que para a cultura ocidental o trabalho fundiu-se de tal modo ao homem a ponto de não se conceber outra forma de garantia da sobrevivência.

Dado que esses três programas convergem, no final das contas, para um só, convém dizer que a sanção sofrida pelo sujeito, já nas últimas páginas do romance, sem nenhuma conotação de lugar-comum, vem para mostrar uma finalização baseada na paz e no reencontro consigo. O sujeito que busca durante todo o tempo da narrativa ficar "de bem" com a sua alma, ou com a sua consciência, torna-se forte e conhecedor de sua condição. Estabiliza sua relação de amor com M. (irmã de António), auxilia a família de António que se encontra preso por razões políticas, passa a trabalhar como publicitário, encontra-se em fase final da escrita de sua autobiografia, inicia a pintura de seu autorretrato. O autorretrato traz consigo a noção dicotômica de *identidade vs. alteridade*. Quanto a isso, lembramos que "Já ficcionalizada em *Manual de pintura e caligrafia*, esta problemática da identidade evolui de uma construção a partir do outro para uma diluição no outro que, por igual, anula o próprio sujeito." (MARTINS, 2005, p. 49). Esta situação de sujeito anulado percorre praticamente todo o romance. A solução vem aos poucos, a partir dos últimos capítulos, especialmente a partir do capítulo 28.

### 3.3 Semiótica, Caligrafia e Pintura: Análise dos Segmentos

*Venho a comparar que as diferenças não são muitas entre palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras. (MPC, p. 97)*

Chegamos àquele momento em que o romance se desfolha. Inúmeros trechos evidenciados, várias cores usadas nas evidências para quebrar a monotonia do preto das letras impressas, anotações espalhadas pelas "beiradas" das folhas, flechas, pontos de interrogação, pequenos desenhos, enfim, sinais. Assim, munidos desses sinais, passamos, doravante, a esmiuçar a vida dos personagens responsáveis pelo Manual de H., sobretudo da dele próprio. Como já informado, a análise se sustenta em sete segmentos, sendo que para cada um selecionamos um trecho verbal e um (ou dois, conforme o caso) objeto visual.

#### 3.3.1 Segmento 1 – O despertar

O primeiro segmento selecionado para análise, intitulado *O despertar*, teria outro título não fosse a sua concisão se comparado a outro, quase escolhido. Inicialmente, pensamos em *A dúvida de H.*, como homenagem a Merleau-Ponty pela sua obra *A dúvida de Cézanne*. O pintor, reverenciado por Merleau-Ponty, viveu os últimos anos da vida atormentado pela dúvida quanto à qualidade de sua pintura. H., assim como Cézanne, é também, por enquanto, um homem atormentado pela dúvida acerca de sua capacidade estética.

Este segmento compreende o estudo de dois objetos: 1. um texto verbal, referente ao primeiro capítulo de *MPC*, páginas 5 a 16, em torno do qual procedemos a uma verificação do percurso gerativo de sentido, conforme nos ensina Greimas. A ênfase maior recai sobre o nível sêmio-narrativo, posto ser o nível que mais nos chama a atenção. Isto significa dizer que estamos lidando com as fases da narrativa (a manipulação, a competência, a performance, a sanção) e com as oposições semânticas que dão conta do nível fundamental; 2. um texto visual, referente ao desenho de Pieter Bruegel, *O pintor e o comprador*, citado naquele trecho verbal. Fazemos levantamento dos elementos temáticos e figurativos

que compõem semântica e sintaticamente o desenho com o fim de buscar as relações entre o plano do conteúdo e da expressão, isto é, as relações semissimbólicas. Finalmente, propomos um confronto entre os dois textos e a definição do nível fundamental de significação geral.

### 3.3.1.1 o verbal – menção a Pieter Bruegel<sup>40</sup>

1. *Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermediária, ou interrompereei uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou, ou naquele outro, paralelo, que S. não verá. [...]*

2. *Estimam-me como pintor os meus clientes. Ninguém mais. Diziam os críticos [...] que estou atrasado pelo menos meio século, o que, em rigor, significa que me encontro naquele estado larvar que vai da concepção ao nascimento: frágil, precária hipótese humana, ácida, irônica interrogação sobre o que farei sendo. "Por nascer". [...] É isto que sinto [...] quando começo um novo quadro: a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é uma certidão de nascimento por preencher, onde eu julgo que poderei escrever datas novas e filiações diferentes que me tirem, de vez, ou ao menos por uma hora, desta incongruência de não nascer. Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser. Depois, decerto confundido, firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos, faço correr a primeira pincelada e no mesmo instante estou denunciado aos meus próprios olhos. **Como naquele desenho célebre de Bruegel (Pieter), aparece por trás de mim um perfil talhado a enxó, e ouço a voz dizer-me, uma vez mais, que não nasci ainda.** Pensando bem, tenho honestidade bastante para dispensar vozes de crítico, de perito, de conhecedor. Enquanto transporto meticulosamente as proporções do modelo para a tela, ouço um certo murmúrio meu interior a insistir que a pintura não é nada disto que eu faço. Enquanto troco o pincel e dou os dois passos atrás que me permitem enquadrar melhor e clarificar o novelo que sempre é um rosto "para retrato", respondendo calado: "sei" e continuo a reconstituir um azul necessário, uma terra qualquer, um*

---

<sup>40</sup> Reproduzimos os dois primeiros parágrafos com o intuito apenas de localizar o leitor, caso não tenha em mãos o exemplar do romance. Da mesma forma, faremos em relação aos demais segmentos.

*branco que fará as vezes da luz que nunca poderei captar. (MPC, p. 5-7, negritos nossos).*

É comum os escritores dedicarem as primeiras páginas de seus romances, ou o primeiro capítulo, como alguns preferem, à apresentação dos personagens, à ambientação, enfim, a prover o leitor de informações que vão orientá-lo quanto aos destinos da escritura. Em *MPC* não é diferente, já no primeiro parágrafo da primeira página temos uma espécie de síntese da obra. Assim, o primeiro capítulo, do qual reproduzimos anteriormente as páginas 5 a 7, é de capital importância para o entendimento geral da obra. Nele, o sujeito da enunciação já deixa marcada sua estratégia discursiva fundada em um narrador em primeira pessoa, o que vai se estender pelos capítulos seguintes até o final da narrativa.

O narrador, não por acaso, um pintor retratista, ao elaborar, nestas primeiras páginas, pensamentos e reflexões a respeito de seu estar no mundo, compõe um autorretrato talvez um pouco "carregado nas tintas", dada sua enorme insatisfação interior. Prossequimos, então, junto com o narrador, na tentativa de ajudá-lo a "derreter", a "raspar" o que excede, a amenizar o que o maltrata.

Antes disso, lembramos que o modelo canônico da narrativa pressupõe a presença de quatro fases: 1. *fase da manipulação* – momento em que o sujeito recebe a "motivação" para o agir; 2. *fase da competência* – momento em que o sujeito, destinatário da ação, adquire os valores modais para a ação, ou seja, o dever-fazer ou o querer-fazer; 3. *fase da performance* – momento em que o sujeito realiza as ações; 4. *fase da sanção* – momento em que o sujeito "sofre" o resultado das ações, pelo prêmio ou pelo castigo.

O sujeito narrador aqui em causa encontra-se entre uma folha de papel, na qual começa a escrever, e dois cavaletes, onde pinta os dois retratos de S. Questiona suas atividades, não sabe se pinta ou se escreve. Discorre, durante todo o primeiro capítulo sobre os conflitos existenciais que o fazem sofrer. Persegue o conhecimento como o principal objeto de busca. Este objeto é figurativizado, neste momento inicial da narrativa, pela procura da verdade de S., ou seja, compreender o homem S. para imprimir autenticidade ao retrato encomendado. Considera-se um péssimo retratista, não é pintor, não é escritor. Decide-se por pintar dois quadros de S., um exposto, outro escondido. Tenta e falha, decide-se, então, por uma terceira forma de expressão: a escrita. Tudo isso revela a formação de três programas narrativos de uso, nos quais se mostra a performance de um único sujeito, no entanto, aglutinador de vários outros: o destinador-manipulador, o sujeito da ação (operador) e o destinador julgador. A manipulação que instiga o sujeito a um fazer, neste caso, pode ser interpre-

tada também como uma sanção aplicada a situações anteriores, pressupostas na narrativa. O narrador faz remissão às críticas que recebia quanto à sua atuação como pintor.

Assim, por meio dos temas da insatisfação consigo próprio, do nascimento de um novo homem e da dificuldade de conciliação entre os desejos do retratista e do retratado, percebemos o surgimento da manipulação, ou seja, sentimentos que levam o sujeito da ação a agir. A seguir, reproduzimos os trechos que evidenciam esses temas responsáveis pela manipulação. Logo após, reproduzimos também trechos que evidenciam o objeto-valor que motiva a ação do sujeito e, finalmente, trechos relativos aos três programas narrativos seguidos pelos do domínio da sanção. Embora o processo de enunciação neste romance não aconteça de forma linear, ou seja, a progressão discursiva não se dá no mesmo plano em que se dão as ações, esclarecemos que nossa opção por uma disposição linear, sequencial, quanto às fases do esquema narrativo, pretende refletir um esforço meramente didático.

## A situação de manipulação

### a. o tema da insatisfação:

*Estimam-me como pintor os meus clientes. Ninguém mais. Diziam os críticos (no tempo em que de mim falaram, breve e há muitos anos) **que estou atrasado pelo menos meio século.** (MPC, p. 6, negritos nossos).*

***Faço tudo isto sem contentamento**, porque está nos preceitos, **protegido pela indiferença** que finalmente a crítica dispôs em minha volta como um bloqueio sanitário, **protegido também pelo esquecimento em que pouco a pouco fui caindo**, e **porque sei que o quadro não irá a exposições nem galerias.** (MPC, p. 7, negritos nossos).*

*Faço retratos para pessoas que se estimam suficientemente para os encomendarem e pendurarem em átrios, escritórios, [...]. Garanto a duração, não garanto a arte, nem ma pedem, mesmo que eu pudesse dá-la. Uma semelhança melhorada é ao mais longe que chegam. E como nisso podemos coincidir, não há decepção para ninguém. **Mas isto que faço não é pintura.** (MPC, p. 7, negritos nossos).*

**b. O tema do nascimento, do despertar:**

A isotopia semântica concernente à ideia do nascimento, de se ver transformado em um novo homem é constante na narrativa. O sujeito narrador afirma se encontrar em situação de pré-nascimento, em suas palavras, em "estado larvar". Por conta deste processo que antecede uma metamorfose é que se desencadeia a primeira pincelada.

*[...] o que, em rigor, significa que me encontro naquele **estado larvar** que vai da concepção ao nascimento: frágil, precária hipótese humana, ácida, irônica interrogação sobre o que farei sendo. "**Por nascer**". [...] É isto que sinto [...] quando começo um novo quadro: a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é **uma certidão de nascimento por preencher**, onde eu julgo que poderei escrever **datas novas e filiações diferentes** que me tirem, de vez, ou ao menos por uma hora, desta **incongruência de não nascer**. Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que **irei escolher para ser**. (MPC, p. 6, negritos nossos).*

**c. O tema da inconciliação (entre os desejos do pintor e os do retratado):**

*Na verdade, se qualquer retratado pudesse [...] analisar a espessura pastosa, informe, dos pensamentos e emoções que o habitam, e tendo analisado encontrasse as palavras correntes que tornariam líquidos e claros esses pensamentos e ações, saberíamos que, para ele, aquele seu retrato é como se tivesse existido sempre, um outro-ele mais fiel do que o-ele de ontem, porque este não é já visível e o retrato sim. Por isso não é raro que o modelo tenha a preocupação de parecer-se com o retrato, se este o fixou no relance em que o ser humano se louva e aceita. **Vive o pintor para surpreender esse relance, vive o modelo para o instante que será o pilar pessoal e único** dos dois ramos de uma eternidade que vem transitando infinitamente e que, algumas vezes, a loucura humana julga poder assinalar com um pequeníssimo nó. [...] Porque se neste instante em que estamos alguma coisa participa da eternidade, não é o pintor mas o quadro. (MPC, p. 9, negritos nossos).*

*Mal vai porém ao pintor, ou dizendo mais rigorosamente, pior vai porém ao pintor, se, tendo de pintar um retrato, descobre que tudo quanto lançou na tela é cor anárquica e desenho louco, e que **o conjunto de manchas só reproduz do modelo uma semelhança que a este satisfaz, mas ao pintor não**. (MPC, p. 9, negritos nossos).*

*Em geral, o pintor, se sabe do ofício o bastante, **reconhece que segue caminho errado logo ao primeiro esboço.** [...] **É como se estabelecesse entre o pintor e o modelo uma cumplicidade para a destruição do retrato.** [...] A morte, quando tirar do mundo o pintor e o modelo; o incêndio, se por feliz acaso reduzir o retrato a cinzas – apagarão alguma mentira e deixarão o lugar vago para outras tentativas e para um novo bailado. (MPC, p. 9-10, negritos nossos).*

### O objeto de busca (objeto-valor)

*E eu detesto a retórica, embora dela faça profissão, pois todo o retrato é retórico [...]. Melhor está o "**conhecimento**", pois desejá-lo, lutar por ele, sempre infunde algum respeito [...]. Conhecimento é o acto de conhecer: **eis a definição mais simples, e que me deve bastar**, pois é necessário que eu possa simplificar tudo para seguir adiante. **De conhecer, precisamente, não se tratou nunca em retratos que eu pintasse.** Já ficou dito o bastante sobre a moeda falsa do meu câmbio, e mais não acrescento. (MPC, p. 12-13, negritos nossos).*

Este objeto-valor, o conhecimento, figurativiza-se, no primeiro momento, na procura pelo conhecimento de S., o cliente a ser retratado, e em função disso, o sujeito pintor envereda-se pela missão de compreendê-lo melhor. Concretamente, o sujeito se vê diante de dois problemas, ou seja, dois objetos de busca colocados de forma hierarquizada: a solução de um é "ponte" para a solução do outro. De que maneira conhecer S.? De que maneira exteriorizar a autenticidade de S? Pela pintura, pela escrita, pelas duas formas? Decidir, então, sobre a melhor forma de representar S., passa a ser, também, um objeto de busca.

*Quando S. entrou no atelier, **percebi que tinha de aprender tudo se queria dividir nas suas minúsculas peças** aquela segurança, aquele sangue-frio, aquele modo irónico de ser belo e ter saúde, aquela insolência todos os dias estudada para ferir onde mais doesse. (MPC, p. 14, negritos nossos).*

***Que quero eu?** Primeiramente, não ser derrotado. Depois, se possível, vencer. E vencer será, quaisquer que sejam os caminhos por onde ainda me levem os dois retratos, **procurar descobrir a verdade de S. sem que ele o suspeite**, já que a sua presença e as suas imagens são testemunhas duma minha incapacidade provada de satisfazer satisfazendo-me. **Não sei que passos darei, não sei que espécie de verdade busco:** apenas sei que se me tornou intolerável não saber. (MPC, p. 15, negritos nossos).*

*Molho o pincel e aproximo-o da tela, **dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser.** Depois, decerto confundido, **firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos,** faço correr a primeira pincelada e no mesmo instante estou denunciado aos meus próprios olhos. (MPC, p. 6, negritos nossos).*

### Os três programas narrativos (as três tentativas):

**PN 1 – primeira tentativa** – neste programa há um sujeito que se encontra disjunto de seus objetos:

S<sub>1</sub> U O<sub>1</sub> (conhecer o empresário S.)<sup>41</sup>

S<sub>1</sub> U O<sub>2</sub> (decidir sobre como revelar S.)<sup>42</sup>

*Também eu soube, ao começar o retrato de S., que a minha conta de dividir [...] estava errada. Soube-o mesmo antes de lançar na tela o primeiro traço. E, contudo, não emendei nem voltei atrás, aceitei que as biqueiras apontassem o norte quando eu me deixava arrastar para o sul, para o mar dos sargaços, para a perdição dos navios, para o encontro com o holandês voador. [...].*

*Quando fiz o primeiro traço na tela, devia ter pousado o pincel, e com todas as desculpas de que fosse capaz para disfarçar a extravagância do gesto, acompanharia S. à porta da escada, ficaria a vê-lo descer [...], com o contentamento maravilhado de quem escapou a grande perigo. [...]. (MPC, p. 10-11).*

---

<sup>41</sup> Convenções:

- PN = programa narrativo
- S<sub>1</sub> = H., o pintor, sujeito de estado e de fazer
- U = disjunção
- ∩ = conjunção
- O = objeto-valor

<sup>42</sup> Nestas demonstrações esquemáticas, para marcar diferença entre o sujeito S e o personagem S. da narrativa, estamos usando numeração para o sujeito, no caso, S<sub>1</sub> e pontuação para S., o personagem.

**PN 2 – segunda tentativa** – neste programa, o sujeito prossegue disjunto dos dois objetos:

$S_1 \cup O_1$  (conhecer o empresário S.)

$S_1 \cup O_2$  (decidir sobre como revelar S.)

*Assim foi: falhei o primeiro retrato e não me resignei. Se S. me fugia, ou eu não o alcançava e ele sabia, a solução estaria no segundo retrato, pintado na ausência dele. Foi o que tentei. O modelo passou a ser o primeiro retrato e o invisível que eu perseguia. [...] Precisamente para me conservar do lado de cá, é que comecei o segundo retrato: salvava-me no jogo duplo que fazia, tinha comigo um trunfo que me permitia pairar sobre o abismo, enquanto aparentemente me afundava na derrota, na humilhação de quem tentou e falhou, à vista de toda a gente e por dentro dos seus próprios olhos. (MPC, p. 13-14).*

**PN 3 – terceira tentativa** – neste programa, o sujeito alcança a conjunção com um dos objetos.

$S_1 \cup O_1$  (conhecer o empresário S.)

$S_1 \cap O_2$  (decidir sobre como revelar S.)

*Mas o jogo complicou-se, e agora sou um pintor que errou duas vezes, que persevera no erro porque não pode sair dele e tenta o caminho desviado de uma escrita cujos segredos ignora: mal ou bem comparado, vou procurar decifrar um enigma com um código que não conheço. Foi só hoje que decidi tentar o retrato definitivo de S. desta maneira [pela escrita]. (MPC, p. 14-15).*

## A sanção

Esta fase da narrativa mostra que o sujeito, indeciso entre um *dever* pintar o primeiro quadro, *querer* pintar o segundo quadro ou *querer* escrever sobre S., sente-se reconfortado pela decisão tomada, ou seja, pela escrita. Desta forma, o sujeito que procurava a conjunção com o "compreender S." consegue resolver parte do problema posto pelo objeto-valor e é recompensado por isso.

[...] Agora que comecei a escrever, **sinto-me como se nunca tivesse feito outra coisa ou para isto é que tivesse afinal nascido.**

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, **e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada [...], ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia do prolongamento infinito que me fascina.** Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e também eles, insolentes. (MPC, p. 16, negritos nossos).

Esta sanção já aparece sutilmente nas primeiras frases da primeira página do romance. O enunciador, por meio de estratégias discursivas, já avisa ao leitor que sua decisão pela escrita já está tomada.

**Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei.** A tentativa **falhou**, e não há melhor prova dessa derrota [...] do que a folha de papel em que começo a escrever [...]. **Nesse dia não saberei mais do que já sei hoje [...]** mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma **forma de expressão que não é a minha**, embora essa mesma tentação signifique, no fim de tudo, que também não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a utilizar. (MPC, p. 5, negritos nossos).

### A sanção virtual:

O sujeito, entretanto, ao longo dos três programas narrativos, em razão da angústia provocada pela indecisão, aplica a si sanções que não se realizam.

**Não quero pensar, por agora, naquilo que farei se mesmo esta escrita falhar, se, daí para diante, as telas brancas e as folhas brancas forem para mim um mundo orbitado a milhões de anos-luz onde não poderei traçar o menor sinal. Se em suma, for acto de desonestidade o simples gesto de agarrar num pincel ou numa caneta, se, uma vez mais em suma, a mim mesmo dever recusar o direito de comunicar ou comunicar-me, porque terei tentado e falhado e não haverá mais oportunidades.** (MPC, p. 5-6, negritos nossos).

Até ontem ainda pensava que me bastariam os dias necessários para concluir o segundo retrato, e acreditava que um e outro os acabaria no mesmo dia: S. levaria o primeiro e

*deixaria o segundo, e este ficaria comigo, certificado de vitória que só eu conheceria, mas que seria a minha desforra contra a prega irônica que S. iria dependurar nas suas paredes. (MPC, p. 11, negritos nossos).*

## As oposições

A partir do exposto, sobre o que foi possível semiotizar em relação ao narrado neste primeiro segmento, delineamos algumas propostas de oposição semântica:

1. *exposição vs ocultação* – relativa à situação de pintar o primeiro quadro de S. – para exposição – e o segundo quadro – para ser mantido em segredo;
2. *transitório vs definitivo* – relativa ao sentimento do sujeito quanto a sua situação no mundo, ele se sente "por nascer", em fase transitória. Pretende se sentir um homem definitivo, nascido para ser;
3. *segurança vs hesitação* – relativa à segurança promovida pelos manuais e à hesitação sofrida pelo sujeito em decidir sobre aquilo que quer ser;
4. *pintura vs escritura* – relativa às opções que se apresentam ao sujeito;
5. *retratado vs apagado* – relativa à existência do retrato (o outro-ele) e à existência do retratado (o-ele);
6. *instante vs eternidade* – relativa ao fato de que o pintor registra um instante em um quadro que participa da eternidade;
7. *identidade vs alteridade* – relativa aos temas descritos como manipuladores da ação do sujeito pintor: o tema da insatisfação que o pintor experimenta em relação a si e aos outros; o tema do nascimento de um novo homem; o tema da inconciliação entre os interesses do pintor e dos clientes;
8. *interesse vs indiferença* – relativa à forma com que o pintor se relaciona com os críticos e demais avaliadores de sua produção artística;
9. *redução vs ampliação* – relativa às observações que o narrador faz com relação aos quadros "fechados em si mesmos" em comparação ao "prolongamento infinito [da escrita] que me fascina".

### 3.3.1.2 o visual – Pieter Bruegel

Figura 10. BRUEGEL, Pieter. *O pintor e o comprador*. [ca. 1565]. Museu Albertina, Viena.



O desenho de Bruegel expressa um encontro entre três sujeitos: o primeiro tematiza o papel de um pintor<sup>43</sup>; o segundo, o papel de um observador-comprador; e o terceiro, pressuposto, virtualiza-se em uma tela. Com efeito, no desenho, pressupõe-se a existência de uma tela, na qual o pintor trabalha, e tal pressuposição ocorre de forma quase que automática e espontânea. Como isso acontece? A resposta está na direção expressa pelo olhar do observador e na postura do pintor. O olhar do comprador dirige-se, inequivocamente, para o produto e não para o pintor. Este, consciente do fato de que a atenção do observador recai sobre a tela, volta o olhar para o vazio. Quanto à postura, os movimentos sugeridos pelo traçado do desenho provocam a sensação de que o pintor, com certa indiferença, "ajeita" seu corpo para que o potencial comprador possa enxergar melhor.

As mãos do pintor também denunciam a presença de um terceiro elemento. Enquanto a mão esquerda, também pressuposta, faz denotar movimentos de suporte, a mão direita segura o pincel e o coloca em suspenso, consequentemente suspendendo o trabalho, mais uma vez, para que o observador possa enxergar melhor.

Assim, embora a figura do pintor ocupe o espaço central do desenho, o foco maior recai sobre a figura do observador que, por sua vez, converge-o para a tela. Paradoxalmente, esta última, mesmo inexistente em traços, parece comandar a cena. Além de responder pela virtual presença de uma tela a ser pintada, a direção do olhar do observador, ampliado em razão dos óculos, tem a função de compensar este aparente desequilíbrio pro-

---

<sup>43</sup> Para evitar confusão, visto que há três pintores em jogo, o pintor H. (de Saramago), o pintor Bruegel e o pintor desenhado por Bruegel, informamos que neste item 3.3.1.2, reservado ao exame do desenho, o uso do termo *pintor* refere-se sempre à figura expressa no desenho.

porcionado pela maior ocupação espacial da figura do pintor. Neste sentido, evocamos Arnheim quanto a sua aceção sobre equilíbrio. Para ele,

Equilíbrio é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a uma pausa. Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de 'necessidade' de todas as partes. (ARNHEIM, 1998, p. 12-13).

O contraste percebido na categoria espacial entre a ocupação ostensiva, central, do pintor e a ocupação discreta, periférica, do observador pode ser explicado, por inferência, pela característica de metalinguagem presente neste texto imagético. Embora Bruegel não tenha intitulado o quadro como um autorretrato, não importa, o que vem ao caso é o apelo de uma pintura que fala de si mesma, o que nos permite afirmar a presença de uma relação semântica identidade/alteridade construída na relação figurativa pintor/observador. Enquanto o observador lança o olhar para o produto sugerido pelo pintor, este, indiferente ao "assédio" do observador, coloca-se de frente para o espectador, oferecendo com isso mais um elemento caracterizador da metalinguagem do desenho. Neste sentido, cabe lembrar o que diz Gombrich sobre Bruegel e o desenho ora em estudo:

A dignidade da arte e dos artistas era provavelmente tão importante para Bruegel quanto para Dürer ou Cellini, pois em um de seus esplêndidos desenhos decidiu claramente sublinhar o contraste entre o orgulhoso pintor e o homem de óculos e fisionomia atoleimada que remexe em sua bolsa enquanto espreguiça por sobre o ombro. (GOMBRICH, 2008, p. 380).

As linhas e os pontos responsáveis pela emersão das figuras, neste caso, dispensam a luminosidade e a cromaticidade. O uso do grafite marca a relação da clareza/obscuridade. Não há um ponto luminoso criador de significado, tampouco um traço colorido que oriente o espectador de maneira especial. Entretanto, essas ausências são compensadas por alguns contrastes.

A forma com que se apresenta o pintor é marcada pelo desalinhamento visível na parte superior do desenho, isto é, pelos cabelos despenteados e pela barba por fazer, em contraste com a boa aparência do observador, cabelos cobertos por chapéu e barba feita. Da mesma forma, esse desalinhamento é marcado pelos "prendedores" que seguram o cinto à camisa do pintor, em contraste com a fivela que finaliza o cinto que segura a camisa do observador.

Sabemos que nessa situação falar de boa ou má aparência pode levantar questões axiológicas, no mínimo, suspeitas de anacronismo, se considerarmos que o desenho foi criado por volta de 1565. Entretanto, temos conhecimento de que o homem carrega consigo, desde há muitos séculos, a preocupação com a aparência e, pelo contraste, o desenho de Bruegel atesta o fato.

Não obstante o desalinho do pintor imprima certa indiferença ao semblante, a mão que segura o pincel e o próprio pincel possuem traços bem definidos, que negam a indiferença marcada no semblante e conferem à mão status de segurança, característica própria de gente que sabe o que faz. Por seu turno, os traços da mão do observador fazem-na esquivar, não há detalhamento, os dedos estão parcialmente ocultos, numa suposta demonstração de hesitação ou de disfarçado desinteresse. Afinal, o observador é também um potencial comprador, certamente, com dinheiro na bolsa que porta ao lado de seu corpo. Esse contraste também é marcado pela direção espacial, ou seja, a mão do observador que se dirige para baixo não se prevalece da segurança manifestada na mão do pintor dirigida para o alto. Ainda na categoria da forma (do traço), ressaltamos que, se de um lado a presença dos óculos amplia a visão do observador, por outro, o desalinho dos pelos da sobrancelha do pintor reduz sua capacidade de enxergar.

É interessante notar que esse contraste de linhas possui também a função de desumanizar o observador, cujas linhas representativas das sobrancelhas e da boca lembram as de um boneco de madeira. As sobrancelhas são definidas apenas por um traço, não há sugestão de pelos; a boca entreaberta não apresenta a sinuosidade que dá o tom grave ao pintor. Essa relação figurativa entre o homem e o boneco nos leva a relações semânticas como humano/desumano, transitório/definitivo.

Como forma de esquematizar as homologações possíveis a partir das relações semissimbólicas que se manifestam no desenho de Bruegel, apresentamos, a seguir, dois quadros que sintetizam tais relações. Antes, porém, informamos que estamos preferindo usar o recurso *quadro* por considerá-lo mais apropriado à visualização e, também, mais operacional. Num único quadro podemos representar inúmeros "quadrados semióticos". Todavia, a título de curiosidade, reproduzimos dois exemplos de representação clássica para as homologações:

1. centro : periferia :: identidade : alteridade
2. lateralidade : frontalidade :: indiferença : interesse

Detalhamos a seguir os exemplos anteriores de homologações, lembrando que para a semiótica greimasiana, os sistemas semissimbólicos são definidos pela conformidade entre as categorias do plano da expressão e as categorias do plano do conteúdo:

1. a categoria espacial *centro/periferia*, observada no plano da expressão, homologa-se à categoria semântica *identidade/alteridade*, observada no plano do conteúdo;
2. a categoria espacial *lateralidade/frontalidade*, observada no plano da expressão, homologa-se à categoria semântica *indiferença/interesse*, observada no plano do conteúdo.

Quadro 4. Bruegel: homologações – o semissimbolismo e as categorias topológicas

Distribuições	Plano da expressão		Plano do conteúdo			
Equilíbrio	centro	vs	periferia	identidade	vs	alteridade
	não-periferia	vs	não-centro	não- alteridade	vs	não-identidade
	ocupação central (ostensiva) do pintor	vs	ocupação periférica (discreta) do obser- vador	identidade	vs	alteridade
	não ocupação periférica: <i>olhar do obser- vador</i>	vs	não ocupação central: <i>olhar do pintor</i>	não- alteridade	vs	não-identidade
Movimento (direção olhar)	lateralidade	vs	frontalidade	indiferença	vs	interesse
	não-frontalidade	vs	não-lateralidade	não-interesse	vs	não- indiferença
	olhar do pintor	vs	olhar do observador	indiferença	vs	interesse
	não olhar do observador	vs	não olhar do pintor	não-interesse	vs	não- indiferença
Movimento (direção mãos)	superior	vs	inferior	segurança	vs	hesitação
	não-inferior	vs	não-superior	não- hesitação	vs	não- segurança
	mão do pintor com pincel	vs	mão do observador na sacola	segurança	vs	hesitação
	braço direito do observador	vs	braço esquerdo do pintor	não- hesitação	vs	não- segurança

Quadro 5. Bruegel: homologações – o semissimbolismo e as categorias da forma

Marcações	Plano da expressão			Plano do conteúdo		
Traço (linha) I	curvas sinuosas	vs	curvas definidas	indiferença	vs	interesse
	não curvas definidas	vs	não curvas sinuosas	não-interesse	vs	não-indiferença
	desalinhamento (desleixo) do pintor	vs	alinhamento (capricho) do observador	indiferença	vs	interesse
	não alinhamento do observador: <i>mão semi-aparente</i>	vs	não desalinhamento do pintor: <i>mão com pincel</i>	não-interesse	vs	não-indiferença
Traço (linha) II	curvas sinuosas	vs	curvas esféricas	redução	vs	ampliação
	não curvas esféricas	vs	não curvas sinuosas	não-ampliação	vs	não-redução
	desalinhamento/sobrancelhas do pintor	vs	presença dos óculos do observador	redução	vs	ampliação
	não presença dos óculos	vs	não desalinhamento sobrancelhas do pintor	não-ampliação	vs	não-redução

O desenho de Bruegel, como já foi dito, trata de uma metalinguagem da pintura e, como é razoável esperar, centraliza e humaniza a figura do pintor. Por outro lado, marginaliza e desumaniza o observador comprador. Esta situação auxilia no encadeamento dos percursos figurativos e temáticos, conforme apresentamos abaixo, obedecendo à mesma sequência em que foram demonstradas as esquematizações das relações semissimbólicas.

**Quadro 6. Bruegel: percursos vinculados à categoria espacial equilíbrio**

<b>PE<sup>44</sup></b>	periferia	→	não-periferia	→	centro
<b>PC</b>	alteridade	→	não-alteridade	→	identidade
<b>PE</b>	ocupação periférica discreta	→	não ocupação periférica	→	ocupação central ostensiva
<b>PC</b>	alteridade	→	não-alteridade	→	identidade

<sup>44</sup> PE – plano da expressão

PC – plano do conteúdo

Quadro 7. Bruegel: percursos vinculados à categoria espacial direção

<b>PE</b>	frontalidade	→	não-frontalidade	→	lateralidade
<b>PC</b>	interesse	→	não-interesse	→	indiferença
<b>PE</b>	olhar do observador	→	não olhar do observador	→	olhar do pintor
<b>PC</b>	interesse	→	não-interesse	→	indiferença
<b>PE</b>	inferior	→	não-inferior	→	superior
<b>PC</b>	hesitação	→	não-hesitação	→	segurança
<b>PE</b>	mão do observador na sacola	→	braço direito do observador	→	mão do pintor com pincel
<b>PC</b>	hesitação	→	não-hesitação	→	segurança

Quadro 8. Bruegel: percursos vinculados à categoria da forma

<b>PE</b>	curvas sinuosas	→	não curvas sinuosas	→	curvas definidas
<b>PC</b>	indiferença	→	não-indiferença	→	interesse
<b>PE</b>	desalinhamento do pintor	→	não desalinhamento do pintor	→	alinhamento do observador
<b>PC</b>	indiferença	→	não-indiferença	→	interesse
<b>PE</b>	curvas sinuosas	→	não curvas sinuosas	→	curvas esféricas
<b>PC</b>	redução	→	não-redução	→	ampliação
<b>PE</b>	desalinhamento/sobrancelhas do pintor	→	não desalinhamento/sobrancelhas do pintor	→	presença óculos/observador
<b>PC</b>	redução	→	não-redução	→	ampliação

### 3.3.1.3 H. e Bruegel em confronto

O primeiro intertexto com o "real": o narrador de *MPC* faz referência ao quadro de Bruegel, anteriormente reproduzido, de uma forma, poderíamos dizer, quase displicente, sobretudo se considerarmos a grafia, entre parênteses, do prenome do artista evocado. H., o sujeito narrador-pintor, é fugaz, não nomeia a obra, para identificá-la, transporta o personagem oriundo de uma imagem real-fictícia para a sua fictícia realidade de pintor. "*Como naquele desenho célebre de Bruegel (Pieter), aparece por trás de mim um perfil talhado a enxó.*" O pintor prossegue e chega a fantasiar um diálogo com o personagem: "*E ouço a voz dizer-me, uma vez mais, que não nasci ainda. [...] Enquanto troco o pincel e dou os dois passos atrás que me permitem enquadrar melhor e clarificar o novelo que sempre é um rosto 'para retrato', respondo calado: 'sei'.*" (*MPC*, p. 6-7).

Talvez seja digno de nota o fato de o pintor saramaguiano escolher Pieter Bruegel como sua primeira referência no romance. Bruegel, conforme Zuffi (2006), fiel aos caminhos que escolheu para si e embora tenha permanecido na Itália por alguns anos, rejeitou as influências da Renascença Italiana, movimento efervescente na época em que viveu, preferindo seguir as tradições de Hyeronimus Bosch. Bruegel nasceu provavelmente em Breda, em 1525(?), faleceu em Bruxelas, em 1569. Nas palavras do historiador:

Totalmente alheio às influências do classicismo da escola de pintores da Antuérpia e sobretudo indiferente à Renascença Italiana, a despeito de uma viagem à Itália entre 1552 e 1556, Bruegel seguiu três principais caminhos: desenhista, gravador e pintor. [...] Rejeitou a influência italiana prevalecente e se voltou para a tradição da Bosch. (ZUFFI, 2006, p. 269, tradução nossa).<sup>45</sup>

Ao confrontarmos os percursos realizados no trecho verbal correspondente ao primeiro capítulo de *MPC* com os planos de expressão e de conteúdo observados no quadro de Bruegel, podemos listar algumas relações que se espelham e se confundem nas duas obras, como segue:

1. *transitório vs definitivo:*

---

<sup>45</sup> Substantially uninvolved with the classically influenced school of Antwerp painters and mostly indifferent to the Italian Renaissance, despite a trip to Italy between 1552 and 1556, Bruegel followed three main tracks: draftsman, engraver, and painter. [...] He rejected the prevailing Italian influence and harked back to the tradition of Bosch. (ZUFFI, 2006, p. 269).

*no texto verbal* – relativa ao sentimento do sujeito quanto a sua situação no mundo, ele se sente "por nascer", em fase transitória. Pretende se sentir um homem definitivo, nascido para ser. Relativa também à relação do pintor com o quadro: o pintor pinta um instante, o quadro torna permanente esse instante;

*no texto visual* – relativa à qualidade humana de transitoriedade do pintor em oposição à qualidade permanente sugerida pelas linhas que fazem do observador um boneco;

2. *segurança vs hesitação:*

*no texto verbal* – relativa à segurança promovida pelos manuais e à hesitação sofrida pelo sujeito em decidir sobre aquilo que quer ser;

*no texto visual* – relativa às posições ocupadas pela mão direita do pintor (com pincel), que denota segurança e pela mão direita do observador (semi-aparente), que denota hesitação;

3. *identidade vs alteridade:*

*no texto verbal* – relativa aos temas descritos como manipuladores da ação do sujeito pintor: o tema da insatisfação que o pintor experimenta em relação a si e aos outros; o tema do nascimento de um novo homem; o tema da inconciliação entre os interesses do pintor e dos clientes;

*no texto visual* – relativa às posições ocupadas pelo pintor (central) e pelo observador (periférica) e pelas características de metalinguagem com que se reveste o desenho;

4. *interesse vs indiferença:*

*no texto verbal* – relativa à forma com que o pintor se relaciona com os críticos e demais avaliadores de sua produção artística;

*no texto visual* – relativa ao jogo de olhares expressos pelos sujeitos que compõem o desenho. O pintor tem o olhar vazio, indiferente; o observador tem o olhar atencioso, interessado. Relativa também à imagem dos sujeitos. O pintor mostra-se desalinhado em contraste com o observador, rigoroso com sua aparência;

5. *redução vs ampliação:*

*no texto verbal* – relativa às observações que o narrador faz com relação aos quadros "fechados em si mesmos" em comparação com o "prolongamento infinito [da escrita] que me fascina";

*no texto visual* – relativa ao desalinhamento dos pelos da sobrancelha do pintor, em contraste com a presença dos óculos do observador. O desalinhamento reduz, os óculos ampliam a visão.

Para finalizar a verificação deste segmento, lembramos que o nível fundamental trata das oposições semânticas mínimas responsáveis pela significação geral do texto. Assim, dentre as oposições listadas anteriormente, apontamos *identidade vs alteridade* como oposição de base, pois, sem dúvida, é a que contém maior nível de abstração, considerando os dois textos, o verbal e o visual, em relação mútua. Tanto no texto verbal quanto no visual, temos um percurso representado pela sintaxe *alteridade* → *não-alteridade* → *identidade*.

### 3.3.2 Segmento 2 – Sobrevivência, incongruências da vida

O segmento 2 abrange o estudo de três objetos: 1. um texto verbal, referente aos sexto e sétimo capítulos de *MPC*, páginas 59 a 73. Para a observação deste trecho verbal, enfatizamos o nível discursivo quanto às figurativizações e tematizações, principalmente no que se refere aos temas da verdade e da incongruência. Enfatizamos também a presença dos intertextos; 2. um texto visual, referente à pintura de Giorgione, *Concerto campestre*; 3. um texto visual, referente à pintura de Édouard Manet, *Almoço sobre a relva*. Os textos visuais, citados no trecho verbal, são observados em função das características barrocas ou clássicas que os compõem. Para tanto, usamos os conceitos de Wölfflin, capazes de nos auxiliar na determinação das relações semióticas.

#### 3.3.2.1 o verbal – menção a Giorgione e a Manet

1. *Perto da meia-noite telefonou-me a Adelina, já deitada, já preparada para a sua noite dolorosa, e eu sustentei uma conversa solta e normal, enquanto procurava não sentir os dedos insistentes que me investigavam o corpo. [...]*

2. *Deixei-me ficar deitado, sobre os lençóis, porque gosto de estar nu e por saber que o meu corpo não é daqueles que irremediavelmente desarrumam o espaço. A idade ainda não destruiu tudo. **A secretária Olga (porque será que me recuso a separar-lhe o nome da profissão? O nome da profissão?) acabou de vestir-se, e nesse instante o quadro que formávamos tornou-se incongruente, como o é o Concerto Campestre (Giorgione) ou o seu reflexo oitocentista Déjeuner sur l'herbe (Manet),** ou os quadros lunares de Delvaux, com a diferença de que neste caso o signor (ou monsieur) é que estava despido. A incongruência do quadro (o meu quadro) e dos quadros (Giorgione, Manet, Delvaux) era, no meu espírito, a mesma que reuniu o guarda-chuva e a máquina de costura sobre a mesa de dissecação (Lautréamont). Perguntei à secretária Olga se conhecia Lautréamont, e ela respondeu-me simplesmente que não, sem se preocupar com saber quem fosse o objecto da pergunta. Por sua vez perguntou-me as horas, para-lhe o relógio, e eu respondi que dentro daquele quarto faltavam dez minutos para a uma, mas que lá fora não sabia, o mais certo era ser mais tarde, uma vez que o meu relógio se atrasava (muitas vezes). Quis saber onde estava a diferença e eu respondi, sorrindo: "Se fosse lá fora, provavelmente já teria saído, mas ali, ainda estava." Emendando no último instante a impertinência, acrescentei que ainda bem, pois assim a tinha mais*

*tempo comigo. Fez um gesto vago, como um reflexo condicionado, não (totalmente) consciente, um gesto que era o primeiro movimento de quem vai recomeçar a despir-se, com uma resignação fatigada. Emendou (talvez também não consciente da emenda) e levantou do chão o tabuleiro do jantar, que levou para a cozinha. [...] Ouvia a secretária Olga na casa de banho, provavelmente maquilhando-se, e desejei que saísse, descesse a profunda espiral da minha escada, arrastada pelo peso da máquina de costura, que ia trabalhando rapidamente e cosendo os degraus, enquanto o guarda-chuva fechado, duro, furava os olhos de personagens pintados em quadros pendurados da parede da escada noutra espiral, enquanto eu, ainda deitado e nu, esperava, na mesa de dissecação, o inevitável. Acordei do sonho e vi a secretária Olga à porta do quarto, pronta a sair. E disse-me: “Vou-me embora. Já pode acertar o seu relógio.” Fiz o gesto de levantar-me e retê-la, mas ela acenou um sinal de adeus, [...] abriu a porta, que fechou cuidadosamente, segundo as lições decerto aprendidas da mãe, e depois ouvi-lhe os saltos batendo nos degraus como a agulha de uma máquina de costura. [...] No dia seguinte, a mulher-a-dias mudaria os lençóis. (MPC, p. 64-66, negritos nossos).*

Antes de iniciarmos o exame deste segmento que comporta os capítulos 6 e 7, visando a auxiliar o leitor, trazemos algumas informações quanto ao espaço intervalar (entre o primeiro e o segundo segmentos) ocupado pelos capítulos 2, 3, 4 e 5. Assim, vimos, pelo exame do primeiro segmento, referente ao primeiro capítulo do romance, um pintor às voltas com suas dúvidas entre pintar ou escrever e às voltas também com seus referenciais sobre a verdade de S., aquele que lhe encomendara a pintura de um retrato. Por fim, decide-se por escrever. No capítulo 2, o narrador procede a uma minuciosa descrição física e psicológica de S. No capítulo 3, o narrador visita a empresa, à qual atribui o nome SPQR (Senatus Populusque Romanus), lugar onde S. trabalha, para compreendê-lo melhor. No capítulo 4, ocorre a primeira sessão destinada ao retrato de S. Neste espaço, o narrador problematiza as evidências iniciais de um relacionamento entre pessoas estranhas e aproximadas por motivo insólito, qual seja, o de um retratista pintar o rosto de um homem não muito disposto a ser retratado. Há então reflexões sobre as expectativas geradas por um ser quanto a outro ser, avaliações, aproximações e distanciamentos. Há também evidências de um relacionamento já amadurecido, no caso, com Adelina. No capítulo 5, o narrador reflete sobre a arte de retratar. Descobre enfim, os verdadeiros motivos que levaram S. a encomendar o retrato. Recebe Olga, secretária de S., em sua casa, pela primeira vez. Olga, assim como Adelina, constitui-se também um de seus relacionamentos com o universo feminino.

Chegamos enfim ao capítulo 6, motivo maior deste segmento.<sup>46</sup> O narrador, após considerações sobre a sua situação como pintor e sobre os retratos de S., leva a cena para sua casa, onde, pela segunda vez, recebe Olga. Oferece vários detalhamentos do encontro que auxiliam na figurativização da verdade. Após a saída de Olga, voltam as reflexões para os retratos de S. O pintor efetua algumas comparações importantes para o entendimento de suas percepções sobre a verdade. Neste capítulo, o narrador dedica praticamente todas as treze páginas à discussão do tema da verdade, figurativizado sob diversas formas, que passamos a demonstrar.

Antes, porém, relembremos, a propósito da figurativização, a sua função semiótica de produzir, pelo discurso, efeitos de sentido que pretendem conduzir o leitor, ou o espectador, ao mundo real (natural, do senso-comum), para que ele possa revestir, com propriedade, os temas em discurso. Entretanto, na linha de Bertrand (2003), que resgata as fundamentações de Merleau-Ponty ao discutir a figuratividade, propomos para este segmento uma análise temático/figurativa – haja vista o evidente privilégio dado pelo narrador ao tema da verdade – mais voltada para as questões sensoriais. Com o objetivo de encaminhar a discussão a respeito da figuratividade a uma proposta mais próxima à teoria do sentido, ou da percepção, Bertrand (2003) assim se pronuncia:

Ultrapassando porém o universo particular da expressão plástica que o viu nascer, o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não-verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. A figuratividade permite, assim, localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível: uma de suas formas é a *mimésis*. Mas [...] o conceito de figuratividade está enraizado mais profundamente na teoria do sentido, e permite, por isso mesmo, considerar de maneira mais ampla os fenômenos semânticos e as realizações culturais que se ligam aos processos de figurativização. (BERTRAND, 2003, p. 154).

A seguir, listamos trechos de *MPC* em que se anunciam figurativizações relativas ao tema da verdade e a outros que o tangenciam, como o tema da incongruência, que, de certa forma, quer demonstrar ser possível a existência de ambiguidade em situações dadas como verdadeiras.

---

<sup>46</sup> O capítulo 7, de apenas metade de uma página (a 73), funciona como um "anexo" do capítulo 6. Nele, tomamos conhecimento do destino dos dois quadros de S.

### O tema da verdade:

Quanto tratávamos do segmento 1, que denominamos *O despertar*, dissemos que havia um sujeito em busca de um objeto-valor, o conhecimento. Este objeto figurativizava-se, num primeiro momento, na procura pelo conhecimento de S., ou, em outras palavras, pela verdade de S. É natural, portanto, essa inquietação, por parte do sujeito que precisa agir, no caso, o nosso narrador pintor, em torno do que seja essa tão propalada verdade. Ao buscar a verdade de S., o sujeito se sente procurando a própria verdade, conforme nossos assinalamentos em negrito nos trechos 1 e 2 a seguir reproduzidos. Para ele, a escrita funciona como um desenho que, dependente de um código, no caso, o linguístico, vai paulatinamente oferecendo a verdade, ou as verdades alheias e, ao mesmo tempo, auxilia na decifração das próprias inquietações.

O que o narrador torna explícito no trecho 2 já vem anunciado no trecho 1: em outras palavras, sendo um pintor medíocre, como pintar um quadro verdadeiro do verdadeiro S.? Um sujeito que ainda não encontrou a sua própria verdade, como lidará com a verdade dos outros? A configuração verbal do trecho 1 mostra o quanto H. está perturbado. É feita a predicação nominal com a utilização do verbo *ser* (assinalados em negrito) o que confere ao discurso características sensoriais em torno do sujeito. O sujeito se descobre a partir de percepções, de sensações, ao constatar que o segundo quadro de S. seria um equívoco, o pintor começa então a revelar, como num monólogo interior, a sua própria verdade.

1. *Começo a compreender que **sendo eu o pintor** que ficou dito nas primeiras páginas, esse quadro é um equívoco: **ninguém não é, sendo. Não posso ser** o pintor capaz de realizar no segundo quadro o projecto dele, se continuei, obediente e assalariado, a pintar o primeiro. **Como pintor de retratos, só sou e serei o dos primeiros retratos: nenhum segundo retrato me é permitido.** (MPC, p. 59, negritos nossos).*
2. *Restam estes papéis. [...] Quando assento o aparo na curva interrompida de uma letra, de uma palavra, de uma frase, [...] limito-me a prosseguir um movimento que vem de trás: este desenho é, ao mesmo tempo, o código e a decifração. **Mas código e decifração de quê? Dos factos e da personalidade de S., ou de mim próprio?** Quando resolvi começar este trabalho, julgo tê-lo feito [...] **para descobrir a verdade de S. Ora, que sei eu disso, da chamada verdade de S.? Quem é S. (esse)? Que é a verdade? perguntou Pilatos. Que é, repito, a verdade de S.?** (MPC, p. 61, negritos nossos).*

O trecho 3 revela que o pintor tentou uma imagem verdadeira de S., não conseguiu. Já afirmou anteriormente que o quadro é um equívoco, pois sendo o pintor quem é, o quadro não poderá ser aquilo que o pintor não é, ou seja, a verdade de S. é irrecuperável, inalcançável para o pintor. Neste trecho, há uma relação da verdade entre o *eu* e o *outro*. Para o pintor, a verdade está no outro, *na dimensão do que me compram*. Há certa passividade nesta tese, porquanto o sujeito ainda se encontra em fase de busca. A todo o momento, a sensação de que a verdade exige condições: algumas expressões atestam o fato: */tentei/, /igual não ao que sou mas ao que querem de mim/, /se não é antes/, /se estas palavras são verdadeiras/, /então existo/.*

3. *E a imagem que **tentei verdadeira de S.** tem entre si e o mundo da luz (ou a treva passageira destas horas nocturnas) uma película formada por milhões de gotículas, dura e recusadora como um espelho negro. [...] Há só um retrato de S., o único que sei fazer, igual não ao que sou mas ao que querem de mim, **se não é antes verdade ser eu precisamente e apenas o que de mim querem.** Se estas palavras são verdadeiras, se não erro, **então existo na dimensão do que me compram.** Eu sou o objecto comprado e o observador fiel da procura. (MPC, p. 60, negritos nossos).*

Os dois trechos seguintes, o 4 e o 5, mostram a relativização da verdade, tomada como reprodução da realidade. Assim como a realidade pode ser forjada numa imagem, o mesmo princípio é válido para situações cotidianas. A estratégia discursiva agora se alterou. Nos trechos anteriores tínhamos questionamentos sobre a verdade, tomada como carácter ou como um conjunto de características identificadoras de determinada pessoa ou determinado ser. Agora temos a verdade dos fatos, a exatidão. No trecho 4, temos Olga que mente para sua mãe. No entanto, o narrador justifica a mentira de Olga apelando para um possível acordo tácito entre mãe e filha. Olga mente para que a mãe não seja a mentirosa. Segundo o narrador, *"as mães, sabendo ou não sabendo, são elas que explicam, de modo digno de fé, as ausências, as demoras de seus filhos"*. No trecho 5 não há propriamente uma mentira, mas a impossibilidade da verdade. Adelina, do outro lado da linha do telefone, estava alheia aos fatos que ocorriam em função da presença de Olga na casa do pintor. Este, para não magoar Adelina, prefere silenciar-se quanto à sua relação com outra mulher.

4. *A secretária Olga veio para minha casa assim que saiu da SPQR e deitou-se logo [...], na cama, quase nua. [...] São dias de repouso para mim, agora atropelado pela secretária Olga que se levanta da cama e **vai ao telefone dizer a alguém de sua casa que tem serão na empresa, um trabalho urgente de que o patrão precisa logo na manhã do***

**dia seguinte**, e que portanto não esperem para jantar, e que não se preocupem com as horas. [...] Falara com a mãe, as mães andam sempre metidas nestas histórias, sabendo ou não sabendo, mas são elas que explicam a demora, a ausência, **de modo digno de fé, para ficarem tranquilas as famílias e intacta a honra burguesa**. (MPC, p. 62-63, *negritos nossos*).

5. *Perto da meia-noite telefonou-me a Adelina, já deitada, já preparada para a sua noite dolorosa, e eu sustentei uma conversa solta e normal, enquanto procurava não sentir os dedos insistentes que me investigavam o corpo*. Despediu-se Adelina 'até amanhã', e eu 'até amanhã', enquanto a secretária Olga, um pouco fria subitamente, se levantava e começava a procurar a sua roupa. (MPC, p. 64-65, *negritos nossos*).

### A morte anunciada, ou a verdade quanto ao segundo quadro de S., e a destinação final dos dois retratos:

Listamos a seguir trechos indicativos do quanto o tema da verdade, neste segmento, mostra-se vinculado à relação existente entre o pintor e a confecção dos quadros de S. O empresário, ao ceder, por encomenda, seu rosto para a pintura, torna-se o instrumento necessário à transformação de H.

1. *Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou*. (MPC, p. 5, *negritos nossos*).
2. *Mas o jogo complicou-se, e agora sou um pintor que errou duas vezes, que persevera no erro porque não pode sair dele*. (MPC, p. 14, *negritos nossos*).
3. *Passaram vinte e três dias sobre a data em que escrevi: 'Continuarei a pintar o segundo quadro', e hoje pergunto: 'Continuarei?'* Entre mim e ela está todo o caminho andado nestas páginas, que não imaginei poder vir a escrever tão facilmente. Sem dúvida, no ponto em que me encontro, **muitas coisas que pareciam importantes perderam peso e significado, e a primeira delas veio a ser, precisamente, o segundo quadro**. (MPC, p. 59, *negritos nossos*).
4. **Com uma bomba de spray cobri de tinta preta a pintura do segundo retrato. Fiz entrar numa noite superficial, mas já eterna, as cores do erro e os gestos enganados**

**que ali as tinham posto.** A tela está ainda no cavalete, metida agora, negra, na escuridão do quarto das arrecadações. (MPC, p. 60, negritos nossos).

5. Trabalho demoradamente o fundo do segundo retrato de S. em volutas acastanhadas talvez recuperadas do sonho. [...] **À medida que o novo fundo alastra, reparo, o rosto de S. cobre-se como de cinza e é um rosto morto que começa a azular-se, no primeiro estádio da corrupção.** [...] Todo o trabalho é feito no fundo, pondo cor sobre cor, agora com uns laivos mais escuros que desenham sinais intraduzíveis em qualquer linguagem. [...] Tenho, nesse momento, mas não me interrompo a pensar nisso, a primeira intuição do destino final do quadro. **Encerrara S. numa prisão de excremento.** (MPC, p. 71, negritos nossos).
6. Foi dois dias depois que comecei a escrever, e, durante este tempo, ambos os quadros avançaram para o seu fim irremediável: o segundo para a nuvem negra que o isolou do mundo, o primeiro para a sala do conselho de administração do *Senatus Populusque Romanus*. (MPC, p. 73).

### O tema da incongruência:

O trecho 1 seguinte suscita a questão da incongruência, que, muitas vezes, acompanha os fatos, de modo a impedir ou a confundir o estabelecimento da verdade. No caso aqui narrado, o sujeito que se achava nu, deitado na cama, tem a sensação de algo incompatível no ar, quando, ao perceber a imagem de Olga já vestida, vem-lhe à mente as pinturas de Giorgione e de Manet. Lá, as mulheres estão nuas, os homens vestidos; aqui, um homem nu, uma mulher vestida.

Entretanto, não são somente as roupas, ou a falta delas, que marcam a incompatibilidade da cena. O sujeito sente-se em conflito por estar com Olga em presença e com Adelina em ausência. O conflito interior leva-o à lembrança das incongruências que reúnem os objetos de Lautréamont, de cujos detalhes falaremos a seguir no item destinado à intertextualidade.

1. A secretária Olga [...] acabou de vestir-se, e nesse instante **o quadro que formávamos tornou-se incongruente, como o é o Concerto Campestre [...] ou o seu reflexo oitocentista Déjeuner sur l'herbe [...]**, com a diferença de que neste caso o signor é que estava despido. (MPC, p. 65).

Para garantir, quase que até saturar, os efeitos de sentido vinculados à incongruência, temos exemplos nos trechos 2 e 3. O trecho 2 dispensa comentários, o trecho 3 evidencia uma incompatibilidade entre a noção de tempo sugerida no interior do quarto e outra noção para o que é externo ao quarto. Com isso, temos uma situação exemplar do quanto a noção de tempo é relativa e dependente das convenções sociais.

2. *Perguntei à secretária Olga se conhecia Lautréamont, e ela respondeu-me simplesmente que não [...]. **Por sua vez perguntou-me as horas.** (MPC, p. 65).*
3. *Parara-lhe o relógio, e eu respondi que **dentro daquele quarto faltavam dez minutos para a uma, mas que lá fora não sabia, o mais certo era ser mais tarde**, uma vez que o meu relógio se atrasava. Quis saber onde estava a diferença e eu respondi sorrindo: **'Se fosse lá fora, provavelmente já teria saído, mas ali, ainda estava'**. (MPC, p. 65).*

## A intertextualidade

Este segmento mostra-se especialmente valioso quanto à observação do fenómeno da intertextualidade. A seguir, listamos trecho orientador de uma complexa relação intertextual:

*A incongruência do quadro (o meu quadro) e dos quadros [...] era, no meu espírito, a mesma que reuniu **o guarda-chuva e a máquina de costura sobre a mesa de dissecação** (Lautréamont). (MPC, p. 65, negritos nossos).*

O intertexto aqui se refere à obra *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, pseudônimo de Isidore Ducasse. Para falar da beleza do personagem Mervyn, o narrador de Lautréamont constrói as seguintes comparações:

É belo como a retratibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a incerteza dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical posterior; ou melhor, como essa ratoeira perpétua, que sempre é armada de novo pelo animal capturado, que pode pegar sozinha os roedores, infinitamente, e funcionar até mesmo escondida sob a palha; e, principalmente, **como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!** (LAUTRÉAMONT, 2005, p. 252, negritos nossos).

Esta relação intertextual encaminhadora do texto de Saramago para o de Lautréamont é replicada na maneira como o pintor saramaguiano tenta classificar a verdade:

*E que verdade, ou coisa assim dizível, ou designável, ou classificável? A verdade biológica? a mental? a afectiva? a económica? a cultural? a social? a administrativa? a de amante temporário e protector da menina Olga, sua quinta secretária? ou a verdade conjugal? a de marido que trai? a de marido por sua vez atraído? a de jogador de bridge e golfe? a de eleitor de governos fascistas? a da água-de-colónia que usa? a da marca dos seus três automóveis? a da água da piscina? a das suas obsessões sexuais? a do seu gesto direi que tímido de coçar lentamente o queixo? a das suas rugas verticais entre as sobrancelhas? a verdade da sombra que faz? da urina que verte? da voz que despediu há tempos trinta e quatro operários da primeira fábrica por causa da construção da segunda? a verdade das novas máquinas que dispensam desde já trinta e quatro operários e amanhã mais trinta e quatro? Que verdade, secretária Olga? (MPC, p. 61-62).*

Neste caso, interessa-nos a remissão a Michel Foucault. Este autor, em prefácio à obra *As palavras e as coisas*, explica a gênese do livro, que nasceu, segundo ele, do riso provocado pela leitura perturbadora de um texto de Borges<sup>47</sup>. Tal texto teria citado 'uma certa enciclopédia chinesa' que traz, quanto aos animais, uma classificação capaz de abalar "todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres". (FOUCAULT, 2007, p. IX). Segundo a enciclopédia, 'os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.'

Para Foucault, na relação consigo e com o outro, o ser humano, considerado em uma cultura não-chinesa, fica impossibilitado de apreender, de pensar tal classificação. O autor encaminha sua argumentação em torno de como 'pensar' a incongruente (para nós ocidentais) enumeração dos animais, como pensar o encontro desses seres. "Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem [...], a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? (FOUCAULT, 2007, p. XI). Até que, em certa altura, "encontra" a mesa de dissecação de Lautréamont:

---

<sup>47</sup> O texto se refere a um ensaio em que Jorge Luis Borges analisa a linguagem de Wilkins *El idioma analítico de John Wilkins*, publicado em *Otras Inquisiciones*, em 1952. A enciclopédia a que Borges se refere intitula-se *The Celestial Emporium of Benevolent Knowledge*.

Emprego esta palavra 'tábua' em dois sentidos superpostos: mesa niquelada, encerada, envolta em brancura, faiscante sob o sol de vidro que devora as sombras – **lá onde, por um instante, para sempre talvez, o guarda-chuva encontra a máquina de costura**; e quadro que permite ao pensamento operar com os seres uma ordenação [...] – lá onde, desde os fundos dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço. (FOUCAULT, 2007, p. XII, negritos nossos).

O intertexto em questão é replicado também por um processo de paródia, ou, se levarmos o raciocínio para a esfera da arte, é possível delinear certo afago, por parte do pintor, relacionado ao movimento surrealista e a suas bases oníricas:

*Ouvia a secretária Olga na casa de banho, provavelmente maquilhando-se, e desejei que saísse, descesse a profunda espiral da minha escada, **arrastada pelo peso da máquina de costura**, que ia trabalhando rapidamente e cosendo os degraus, **enquanto o guarda-chuva fechado, duro, furava os olhos de personagens pintados em quadros** pendurados da parede da escada noutra espiral, **enquanto eu, ainda deitado e nu, esperava, na mesa de dissecação, o inevitável**. Acordei do sonho e vi a secretária Olga à porta do quarto, pronta a sair. [...] depois ouvi-lhe os saltos batendo nos degraus como a agulha de uma máquina de costura. (MPC, p. 66).*

### As oposições

A partir do exposto, sobre o que foi possível semiotizar em relação ao narrado neste segundo segmento, listamos a seguir algumas propostas de oposição semântica:

1. *verdade vs falsidade* (verdade como autenticidade) – relativa ao fato de que o pintor, ao buscar a verdade de S., está à procura de sua própria verdade;
2. *verdade vs mentira* (verdade como boa-fé) – relativa ao fato de que o narrador faz reflexões quanto ao fato de Olga mentir para a mãe;
3. *incongruência vs coerência* – relativa à situação incongruente em que se encontram Olga e o narrador, desencadeadora de toda a motivação do capítulo;
4. *realidade vs ficção* – relativa ao fato de o narrador perceber a incongruência do quadro formado por ele por Olga. Essa percepção da realidade leva-o a um estado letárgico e de sonhos.

### 3.3.2.2 o visual – Giorgione e Manet



Figura 11. GIORGIONE. *Concerto campestre*. [ca. 1510]. Museu do Louvre, Paris.<sup>48</sup>



Figura 12. MANET, Édouard. *Almoço sobre a relva*. 1863. Museu D'Orsay, Paris.

<sup>48</sup> Em consonância ao texto de José Saramago, estamos considerando Giorgione como o responsável pela autoria deste quadro. Entretanto, essa autoria é questionada pela história da arte. Por alguns, é atribuída a Giorgione, por outros, a Ticiano. Segundo Fregolent (2009), "Houve um grande debate crítico em torno deste magnífico quadro a propósito do estabelecimento da sua paternidade, disputada entre Ticiano e Giorgione. A maior parte dos estudiosos aposta em Ticiano, e é como obra da autoria deste mestre, discípulo de Giorgione, que ele está exposto ao público. O significado intelectual do tema [...] e o fascínio da visão naturalista na qual os elementos da composição se fundem [...] derivam de Giorgione. A viva execução pictórica, a divisão definida e móvel do espaço, a tessitura tonal [...] e a estudada harmonia dos veludos e das sedas em contraste com o esplendor intacto dos nus são, sem dúvida, características de Ticiano." (FREGOLENT, 2009, p. 53).

Os quadros de Giorgione e de Manet, trazidos à cena, sugerem, pela avaliação do pintor saramaguiano, incongruência no interior de cada um deles, entre os dois e, ainda, entre os dois quadros e a cena descrita no quarto onde se encontram o pintor e Olga. Os quadros, portanto, adquirem grande relevância no interior da narrativa. Sobre a incongruência entre os dois e a cena descrita no quarto já nos posicionamos no item anterior em que discutimos o texto verbal.

Quanto à incongruência interna aos quadros, podemos citar novamente a presença da nudez feminina. Em Giorgione, temos uma paisagem bucólica que congrega, em meio a vários elementos da natureza, a casa, ao longe, e o campo, mais à frente. Ao fundo, à direita, há um pastor que cuida de seu rebanho. Em plano mais próximo, temos quatro jovens num encontro descontraído em torno da música, anunciada pela presença de instrumentos musicais, como o alaúde e a flauta. Numa época em que a nudez era reservada à representação de poderes, como os dos deuses e deusas, ou à representação clássica da beleza da forma, o quadro causa um sentimento de incongruência ao retratar nuas pessoas comuns em situações comuns, e ainda, em contraste com pessoas vestidas. No entanto, a nudez das mulheres é minimizada pela presença de tecidos à sua volta.

Voltando à questão da música, em Giorgione temos o elemento musical vinculado ao lazer e ao trabalho. Os jovens, mulher com flauta e homem com alaúde, apresentam-se em situação de entretenimento. O pastor carrega um instrumento musical que o ajuda na condução das ovelhas.

Em Manet, temos praticamente a mesma paisagem evocada por Giorgione. Para os personagens, Manet prepara uma conciliação do ambiente bucólico de Giorgione com a austeridade suprarreal do desenho de Rafael, mais tarde gravado por Raimondi.<sup>49</sup> Temos então uma pintura que parodia duas outras ao mesmo tempo. A incongruência se acentua se pensarmos no deslocamento ambiental dos personagens: antes, meros coadjuvantes em um encontro de divindades mitológicas em *O julgamento de Páris*; agora, protagonistas de um encontro casual, em *Almoço sobre a relva*. Homens vestidos, mulheres nuas, juntos em uma conversa informal, completam a incongruência.

Assim como em *O pintor e o comprador*, de Bruegel, desenho verificado no segmento 1, *Almoço sobre a relva* possui características de metalinguagem: além da existência de um diálogo entre pinturas, como já observado, há um apelo para a inclusão do pin-

---

<sup>49</sup> A reprodução da obra de Raimondi encontra-se três páginas adiante.

tor na cena, isto é, a jovem, em primeiro plano, olha fixamente para aquele que a focaliza, no caso, um pintor, como em um prenúncio da fotografia.

Neste sentido, lembramos que em posfácio dedicado a *La tentation*, de Gustave Flaubert, Foucault (2001) costura algumas aproximações entre literatura e pintura. Para tanto, busca suporte em Manet, da seguinte forma:

É bem possível que *Le déjeuner sur l'herbe* e *Olympia* tenham sido as primeiras pinturas 'de museu': pela primeira vez na arte européia, telas foram pintadas – não exatamente para reproduzir Giorgione, Rafael e Velásquez, mas para expressar, ao abrigo dessa relação singular e visível, sob essa decifrável referência, uma relação nova [e substancial] da pintura consigo mesma, para manifestar a existência dos museus e o modo de ser e de parentesco que os quadros adquirem neles. [...] Flaubert é para a biblioteca o que Manet é para o museu. Eles escrevem, eles pintam, em uma relação fundamental com o que foi pintado, com o que foi escrito. [...] Cada quadro pertence desde então à grande superfície quadrilátera da pintura; cada obra literária pertence ao murmúrio infinito do escrito. Flaubert e Manet fizeram existir, na própria arte, os livros e as telas. (FOUCAULT, 2001, p. 81).

Em Manet, temos a descontração, evidenciada pela postura da mulher que se encontra em primeiro plano, pelo posicionamento corporal do rapaz que tem o braço estendido, pelo rosto sereno do outro rapaz. A temporalidade no quadro é marcada pela cesta de alimentos, em que a desarrumação dos elementos sugere que o grupo já se alimentou, portanto, já estão juntos há algum tempo. Isto é sugerido também pela postura da mulher que parece lavar alguma peça no rio, ao fundo. Em Giorgione, os rostos são difusos, uma mulher está de costas, a outra mostra o rosto parcialmente. O interesse é gravado na cena. Há uma grande concentração nos afazeres. Embora localizado num ambiente aberto, propício ao folguedo, o grupo parece tenso, não há diálogos, não há troca de olhares. Como o grupo de personagens não se integra, gera-se a impossibilidade de integração com o ambiente.

Três séculos separam as pinturas de Giorgione e de Manet. Essa distância temporal, longe de constituir obstáculo, oferece maior viabilidade de comparação entre os trabalhos de um e de outro pintor. Para o caso, resgatamos três categorias de Wölfflin com o intuito de discorrer sobre aproximações e distâncias entre as obras<sup>50</sup>. Para isso, recapitulamos o que já dissemos acerca das oposições entre essas categorias.

---

<sup>50</sup> Ao utilizarmos as categorias de Wölfflin em nosso estudo, estamos considerando *Concerto campestre*, de Giorgione, uma obra barroca e *Almoço sobre a relva*, de Manet, uma obra clássica. Embora sob o ponto de vista histórico, tenhamos a impressão de algo invertido, registramos que nosso objetivo é de comparação; Giorgione, embora ainda no Renascimento, já se vale de características próprias do barroco; Manet, no século XIX, resgata valores do classicismo.

1. *linear vs pictórico* – para Wölfflin, as obras tidas como lineares enfatizam as linhas, são fiéis aos pequenos detalhes, querem representar o *ser*, não estão voltadas para o que os olhos possam alcançar. O linear, pelo seu caráter de maior realismo, aguça o sentido tátil. As obras tidas como pictóricas enfatizam a mancha, a massa. Diferentemente da obra linear, a pictórica está mais voltada para o *parecer*, mostra aquilo que é possível ao olho humano, há nitidez no que é próximo e opacidade, indefinição no que é distante, portanto, considera em maior grau o sentido visual. Neste sentido, Manet resgata, em *Almoço sobre a relva*, características do classicismo, como a fidelidade a detalhes revelada na cesta de frutas e nos contornos faciais dos personagens, o conjunto apela para uma percepção mais voltada para o tátil. Em *O concerto campestre*, que apela para uma percepção mais visual, as linhas se apresentam de forma dissimulada, o que não ocorre em *Almoço sobre a relva*;

2. *plano vs profundidade* – as obras tidas como planas enfatizam a representação de imagens que se articulam e se dispõem paralelamente ao plano mais próximo do observador, a que Wölfflin denomina boca de cena. As obras tidas como detentoras de profundidade são aquelas que enfatizam a relação entre os elementos dispostos à frente e os que se encontram em planos mais profundos. Nos dois quadros aqui sob estudo, os protagonistas da cena privilegiam o plano próximo ao observador, porém, o encaminhamento do olhar do observador é solicitado de forma diferente em cada um deles. Em Giorgione, temos uma jovem, ao lado da pia, que remete o observador a um plano mais próximo do que o dos outros protagonistas. Esta jovem acentua o plano próximo; a partir de sua figura, sentimos, pelo efeito da profundidade, a redução das dimensões dos planos onde se encontram o pastor com suas ovelhas, à direita, e as edificações, ao centro. Em Manet, o efeito de profundidade é bem menos acentuado. A jovem que lava um objeto no riacho praticamente "fecha" a cena. As reduções entre os planos ocorrem em menor grau do que em Giorgione. Em *Concerto campestre*, a perspectiva adotada garante maior profundidade e pode ser definida por um triângulo obtido ao tangenciar os elementos que parecem envolver os protagonistas, isto é, a jovem em pé, ao lado da pia, os jovens sentados, a casa, ao longe e o guardador de rebanhos. Em Manet, a profundidade define-se também por um trapézio que se traça a partir da cesta de frutas, envolve a jovem que lava um objeto no riacho, uma embarcação à direita da jovem e os jovens sentados. Em Manet, os posicionamentos planares exibem mais simetria, própria do classicismo, do que em Giorgione. A seguir, reproduzimos as figuras:

### Plano vs profundidade

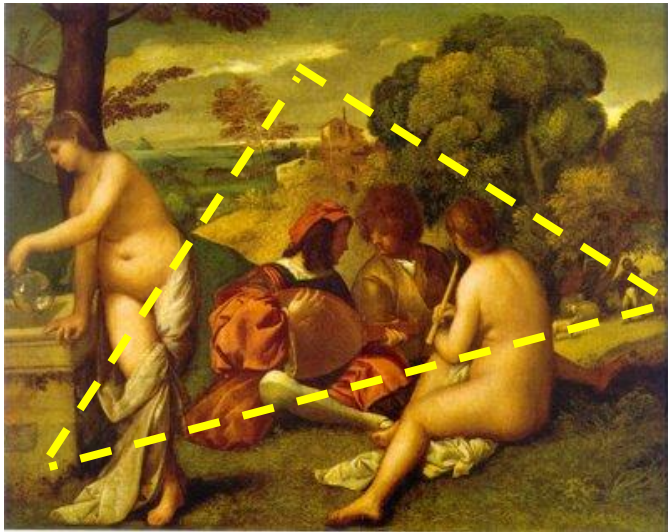


Figura 13. A profundidade em Giorgione

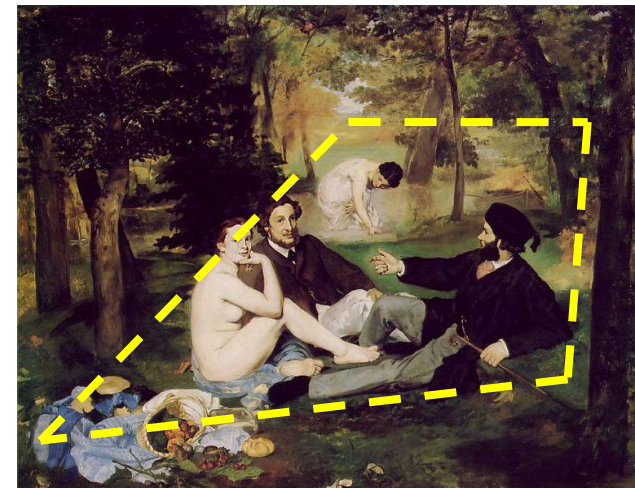


Figura 14. A profundidade em Manet.

3. *clareza vs obscuridade* – contraste também considerado por Wölfflin como clareza absoluta e relativa do objeto. As obras tidas como dotadas de clareza são aquelas advindas de um modo de pensar em que importa colocá-las a serviço da nitidez, em que o belo só pode ser representado pela clareza absoluta. As obras tidas como dotadas de obscuridade, ou de clareza relativa, são aquelas que, já caminhando para o movimento impressionista, demonstram a possibilidade da beleza na clareza difusa, relativa. Os quadros de Manet e de Giorgione têm na luminosidade o seu ponto forte, no entanto, cada um se ilumina de modo distinto. Em Giorgione, observamos a luz que privilegia o corpo das duas mulheres no sentido de contrastar com a dissimulação dos traços. As mulheres estão iluminadas, porém não se integram ao grupo. A jovem, com flauta na mão, aguarda espectador. Da mesma forma, a jovem posicionada ao lado da pia mostra-se alheia aos acontecimentos. Há harmonização entre sombras e focos de luz. A técnica utilizada por Giorgione permite que a luz seja interna ao próprio quadro. Há duas importantes projeções da luz do sol: uma ilumina os personagens com privilégio às mulheres; outra, de pequenas proporções, ilumina o espaço à direita do quadro onde se localizam as árvores e o pastor. Em Manet, não há uma clareza absoluta própria do clássico, mas uma luminosidade capaz de garantir nitidez muito mais acentuada do que em Giorgione. Enquanto em Giorgione, praticamente não delineamos os rostos, em Manet, as feições são marcantes, os traços são definidos, sobretudo quanto aos personagens que se voltam para o espectador externo e quanto à cesta de frutas. Essa clareza que permite maior nitidez em Manet, ao contrário de Giorgione, que provém do sol, parece agora ser o efeito do *flash* de uma máquina fotográfica, é uma luz externa ao quadro. Já dissemos anteriormente que o quadro de Manet nos encaminha a um prenúncio da fotografia.

### A intertextualidade

Como já anunciado anteriormente, também é de grande importância o intertexto da obra *Almoço sobre a relva*, de Manet, com *O julgamento de Páris*, de Raimondi. A seguir, repetimos a reprodução da obra de Manet junto com a de Raimondi para facilitar a visualização do intertexto. Pontilhamos em Raimondi o plano de proximidade entre as peças:

### A intertextualidade – Manet e Raimondi



Figura 15. MANET, Édouard. *Almoço sobre a relva*. 1863. Museu D'Orsay, Paris.



Figura 16. RAIMONDI, Marcantonio. *O julgamento de Páris*. [ca. 1510-1520]. Museu Metropolitano de Arte, Nova York. (gravura a partir de desenho de Rafael).

### 3.3.2.3 H., Manet e Giorgione em confronto

1. *Pela primeira vez passei o quadro do quarto das arrumações para o atelier, sem o tirar do cavalete, e coloquei-o ao lado do primeiro retrato. A semelhança era quase inexistente, apenas a que há entre um homem e outro homem, ambos pertencentes a uma espécie por certas formas caracterizada e distinta das outras. Eu próprio não sabia tê-los pintado tão diferentes: porém, profundamente sabia que eram a mesma pessoa. Havia, no entanto, que examinar a seguinte dúvida: a mesma pessoa em virtude de uma igual ausência de sentido [...], ou a mesma pessoa porque afinal captada no segundo retrato e necessariamente diferente em sua imagem? Em pontos de semelhança, o primeiro retrato é um retrato de S.: a própria mãe [...] o confirmou da única vez que veio com o filho assistir a uma sessão de pose. Mas o segundo retrato, que a mãe não reconheceria, é igualmente semelhante, em mim, embora seja diferente do primeiro, como uma gota de água é diferente de outra gota de água. Para quem seria imagem verdadeira este segundo retrato? Ou ainda: que momento da vida de S. foi ou virá a ser este retrato? (MPC, p. 68-69).*
2. *Visto a distância [...], tenho os gestos de Rembrandt. Tal como ele, misturo as cores na paleta, tal como ele, alongo o braço firme que não hesita na pincelada. Mas a tinta não fica posta da mesma maneira, há uma torção a mais ou a menos do pulso, uma pressão maior ou menor dos pêlos de marta [...] do pincel: ou não usava Rembrandt pincéis de pêlo de marta, e toda a diferença está precisamente aí? [...] Mas como os pintores meus contemporâneos usam todos pincéis iguais ou semelhantes a estes, outras diferenças há-de haver para que a crítica os louve a eles, e a mim não, para que eles, embora diferentes entre si, sejam todos melhores do que eu, e eu pior que todos eles. Questão de pulso? Questão de quê? (MPC, p. 70).*

Os dois trechos anteriores evidenciam a fixação do pintor em confrontar, comparar. Por essa razão o nosso empenho em trazer para o estudo deste segmento os paralelos entre as obras em questão. O pintor saramaguiano compara entre si os dois quadros de S. Compara também o seu trabalho com o de outros pintores, tudo isso para compreender o seu estar no mundo, a sua essência, a sua verdade. Vimos também que Manet, ao parodiar Giorgione, faculta ao observador a tarefa de buscar semelhanças e diferenças.

Assim, resgatando o tema da verdade, observado no item reservado ao texto verbal, inserimos neste momento os quadros de Manet e de Giorgione na discussão quanto a este tema. As comparações que fizemos com o amparo de três categorias de Wölfflin (li-

near vs pictórico, plano vs profundidade, clareza vs obscuridade), levam-nos às seguintes percepções quanto à verdade:

1. a nitidez do traço verificada em relação aos personagens de Manet confere-lhes uma atmosfera teatral. Embora descontraídos, os personagens estão "representando" um papel a eles incumbido. As linhas difusas de Giorgione trazem maior espontaneidade aos personagens. Apesar de certa tensão entre eles, transparecem maior veracidade;

2. a perspectiva de Giorgione, que integra num mesmo ambiente situações de lazer vs trabalho, campo vs cidade, concede ao quadro maior aproximação da realidade, à qual estamos acostumados;

3. o fato de Manet parodiar obras concebidas de maneiras tão díspares como a de Giorgione e Rafael (ou Raimondi) leva o seu *Almoço sobre a relva* a aproximar-se da ficção.

Para finalizar o estudo deste segmento, lembramos que, pela verificação do texto verbal, tínhamos o pintor H. em busca de sua verdade, porém imerso em um ambiente fantasioso que ele mesmo classificou como incongruente. Assim, podemos afirmar que as estruturas fundamentais dos textos aqui em cotejo, o verbal e os visuais, podem ser representadas pela oposição semântica *realidade vs ficção*, definida pela sintaxe *realidade* → *não-realidade* → *ficção*.

### 3.3.3 Segmento 3 – Sobrevivência e caos

O segmento 3 compreende o estudo de dois objetos: 1. um texto verbal, referente ao décimo-quarto capítulo de *MPC*, páginas 121 a 126, para o qual verificamos o percurso gerativo de sentido, com ênfase na enunciação e na categoria temporal do nível discursivo. Discutimos também a relação figuras/temas que ali se evidenciam, sobretudo os temas relacionados com o caos e com a morte; 2. um texto visual, referente à obra *Bovinocultura IV*, de Humberto Espíndola, citado no trecho verbal. Fazemos levantamento dos elementos temáticos e figurativos que compõem semântica e sintaticamente o quadro pictórico com o fim de buscar as relações entre o plano do conteúdo e da expressão, ou seja, as relações semissimbólicas. Finalmente, propomos um confronto entre os dois textos, o verbal e o visual, e a definição do nível fundamental de significação geral.

#### 3.3.3.1 o verbal – menção a Humberto Espíndola

1. *Durante a projecção da Morte em Veneza, dei por mim a perguntar mentalmente ao realizador quando se disporia ele a mostrar, mesmo de arrepio, ao menos um dos 'lugares notórios' da cidade: a Piazza San Marco, os Mori da Torre do Relógio, [...].*
2. *A primeira vez que estive em Veneza, usei o meu tempo na descoberta pessoal da epiderme da cidade, pondo escrupulosamente os pés e os olhos onde milhões de outras pessoas haviam posto já os seus. [...]*
3. *Não entro na polémica<sup>51</sup> da Bienal [36ª Bienal de Veneza]. Entre os protestos frenéticos e as apologias apaixonadas, vagueio com os meus pequenos instrumentos de apre-*

---

<sup>51</sup> A polémica a que o narrador se refere é mencionada nos arquivos históricos da *Instituição Bienal de Veneza*. Com relação ao ano de 1972, encontramos: "Penelope [Mario Penelope, nomeado Comissário Especial para as Artes Figurativas] deu vida, em 1972, a uma apreciada Bienal, articulada em uma série de mostras. Propôs, pela primeira vez, um tema, *trabalho e comportamento*. Durante essa Bienal, foram soltas dez mil borboletas de uma grande caixa de madeira na Praça São Marcos, quando Gino De Dominicis, com 25 anos na época, 'expôs' um garoto afetado pela síndrome de Down. No pescoço deste garoto havia um cartaz que dizia: 'segunda solução de imortalidade: o universo é imóvel'. Foi um verdadeiro escândalo e os protestos por 'tanto cinismo' provocaram inquéritos parlamentares." (Traduzido para o português por Annalisa Scorsari e Tales Alessandro Carvalho Santos).

"Penelope diede vita a una apprezzata Biennale nel 1972, articolata in una serie di mostre, e propose per la prima volta un tema, *Opera e comportamento*. Nel corso di questa Biennale, diecimila farfalle furono liberate da una

ensão, aceitando e recusando (quantas vezes aceitando e recusando sucessivamente, ou vice-versa), e guardo em mim a memória de um caos perturbado, o qual, visto agora de longe, me surge singularmente harmónico.

4. Não poderei esquecer os pássaros de Trubbiani, [...] aves presas a mesas de tortura, imobilizadas no instante anterior ao da morte, ao grito-grasnido que somos obrigados a construir no nosso próprio cérebro. [...].

5. **Que devo registar mais, aqui? A Cultura Bovina do brasileiro Espíndola, formas de arte ambiental que singularmente me retiveram a visão, o tacto e o olfacto;** as fibras de vidro do canadiano Redinger, [...] as madeiras pintadas do Ciclo das Cinco Estações do jugoslavo Otasevic; as Pessoas do polaco Karol Broniatowski, dezenas de figuras humanas de cartão ou pasta, em tamanho natural, nuas mas forradas de papel de jornal, dispostas em todas as posições concebíveis, [...] invadindo o espaço por onde os visitantes circulam, como se quisessem agredi-los, abraçá-los, possuí-los; os bronzes do húngaro Andras Kiss Nagy, como formações prismáticas de basalto; as águas-fortes do uruguaio Luis Solari, quase todas minúsculas, goiescas, onde as figuras humanas são substituídas ou se fazem acompanhar por duplos animais; as hediondas fotografias da americana Diane Arbus, ou o hediondo fotografado. [...].

6. Ao sair dos Giardini di Castello, onde a Bienal dispersa fatigadamente os seus pavilhões, é já a partida de Veneza que se aproxima. Uma melancolia desamparada cobre toda a cidade. [...].

7. Despeço-me dos Tetrarcas, os guerreiros de pórfiro, egípcios ou sírios, que estão embutidos na esquina da Basílica [...]. Vieram de longe estes homens de armas que fraternalmente se abraçam como os hippies [aqueles rapazes que repousam]. Amo estes Tetrarcas. Corro os dedos pela pedra vermelha, em sinal de despedida, e sigo adiante. Até quando?

8. No dia 11 de março de 1944 caíram bombas sobre Pádua. A Igreja Eremitani ficou destruída quase por completo. [...] Olho o que resta do mundo pictórico de Mantegna, [...] Estou sozinho na igreja. Ouço os rumores da cidade que esqueceu a guerra, o zumbido dos aviões, o estrondo das bombas. [...].

9. Mas Pádua [...] é sobretudo a Capella degli Scrovegni, onde Giotto pintou os frescos da Vida da Virgem, [...].

10. Enquanto percorria uma vez, e outra, e outra ainda, a capela, seguindo pela ordem os três ciclos, surpreendi-me com um pensamento que ainda agora não consigo desdobrar e examinar. Mais do que um pensamento, foi um voto: poder dormir uma noite ali

---

grande cassa di legno in piazza San Marco, mentre Gino De Dominicis, allora venticinquenne, "espose" un ragazzo affetto da sindrome di Down, al collo del quale appese un cartello con la scritta "Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile". Fu un vero scandalo, e le proteste per "tanto cinismo" provocarono interrogazioni parlamentari."

Fonte: <<http://www.labiennale.org/it/arte/storia/970/it/1446.1.html>> Acesso em 09.07.2008.

*dentro, no meio da capela, acordar antes do amanhecer e ver surgirem da escuridão, pouco a pouco, como fantasmas, os grupos processionais, os gestos, os rostos, aquela cor azul de iluminura que é com certeza um segredo de Giotto, porque não existe noutro pintor. Ou não existe enquanto o olho a ele. (MPC, p. 121-126).*

As páginas 121 a 126, responsáveis pelo terceiro segmento, fazem parte do que poderíamos chamar de décimo-quarto capítulo, intitulado como *Segundo exercício de autobiografia em forma de capítulo de livro. Título: Eu, bienal em Veneza*. Como já denunciado no título, o capítulo trata da passagem do narrador pelas cidades de Veneza e de Pádua, sobretudo pela visita que fez à 36ª Bienal. Antes, porém, de iniciarmos nossas verificações, registramos algumas informações sobre o intervalo entre este segmento e o anterior, ou seja, o intervalo que abrange os capítulos do número 8 ao 13. Pela leitura do capítulo 8 ficamos sabendo a respeito do destino final do quadro de S. Olga, acompanhada de um contínuo da empresa SPQR, vai à casa de H. buscar o retrato para depois pendurá-lo na parede do escritório da empresa. Após a saída de Olga, o narrador continua suas reflexões sobre a verdade e sobre como a pintura e a escrita podem se tornar meios de autoconhecimento. No capítulo 9, o narrador dedica suas reflexões às relações pessoais, sobretudo de amizade, por que mantemos nossos amigos, qual sua importância em nossos processos decisórios, as dificuldades quando do aparecimento de crises nas relações pessoais. Essas reflexões, posto que efetuadas por meio da escrita, levam o narrador a discussões em torno da narrativa e de seu potencial mimetizador. Embora o título do capítulo 11 remeta a um "primeiro exercício de autobiografia", é no capítulo 10 que efetivamente este exercício acontece. Este capítulo é de grande importância para o entendimento das reflexões sobre os processos ficcionais, sobretudo em torno de autobiografias e suas implicações entre o real e a ficção. O narrador faz referências a obras biográficas como a de Jean-Jacques Rousseau, a de Daniel Defoe (Robinson Crusóe) e a de Marguerite Yourcenar (*Memórias de Adriano*). Compreendemos que, neste capítulo, o narrador estaria "adestrando" a mão para, no próximo, iniciar a sua autobiografia. O capítulo 11, destinado ao primeiro exercício de autobiografia, como quer o narrador, traz informações da chegada do pintor à Itália, mais precisamente em Milão. De forma discreta e sutil, isento de alardeamentos canônicos, o narrador traz à cena obras de reconhecida importância na história da arte, como *Pietà Rondanini* (uma das quatro

Pietás), de Michelangelo; *A Última Ceia*<sup>52</sup>, de Leonardo da Vinci; *Escola de Atenas*, de Rafael. No capítulo 12, o narrador inicia o seu autodescobrimento, envereda-se por reflexões sobre o ato de escrever, sobre ideologias e crenças. De uma forma um tanto quanto onírica, vai transportando essas reflexões para questões em torno da manutenção da arte, se em lugares abertos ou fechados, o que o leva a lembranças de Milão e a da infância. O capítulo 13 é dedicado à metalinguagem. Para quebrar uma escrita até então reflexiva, o narrador convoca Adelina para juntos procederem a uma avaliação do primeiro exercício de autobiografia. Do capítulo 14 passamos a tratar agora. Chama a atenção a configuração discursiva deste trecho verbal. Tratando-se de uma tentativa de autobiografia, o texto se revela, no nível discursivo, em primeira pessoa, em tempos e espaços pouco definidos, que lhe acentuam o caráter subjetivo, permitindo a manifestação temática da desorganização, do caos, da morte. Ainda por se tratar de uma autobiografia calcada em viagem, é importante lembrar que há um lapso de tempo e de espaço entre os acontecimentos e o seu registro, o que parece não contribuir para arrefecer a experiência sensível do narrador. Para exemplificar essa "situação caótica" gerada pelas marcas de pessoa, espaço e tempo, listamos a seguir alguns trechos:

1. *Não entro na polémica da Bienal [36ª Bienal de Veneza]. Entre os protestos frenéticos e as apologias apaixonadas, vagueio com os meus pequenos instrumentos de apreensão, aceitando e recusando (quantas vezes aceitando e recusando sucessivamente, ou vice-versa), e guardo em mim a memória de um caos perturbado, o qual, visto agora de longe, me surge singularmente harmónico. (MPC, p. 122-123).*

No trecho 1, temos os verbos *entro*, *vagueio*, *guardo* e *surge*, que presentificam um passado marcado pelos advérbios *agora* e *de longe*. Há uma diferença sutil entre a presentificação dos verbos *entrar* e *vaguear*, ou seja, o sujeito da enunciação, que se nega a *entrar* (no momento da enunciação) na polémica da Bienal, já se acha *vagueando* por "entre os protestos frenéticos e as apologias apaixonadas". Didatizando esse sujeito, refaríamos a sua frase: "Não **entro (aqui/agora)** na polémica da Bienal. Entre os protestos frenéticos (já acontecidos – lá/então) e as apologias apaixonadas (já proferidas – lá/então), **vagueio (lá/então)** com os meus pequenos instrumentos". Os verbos *guardo* e *surge*, embora te-

---

<sup>52</sup> Mencionamos a obra com seu título mais conhecido *A Última Ceia*. Saramago, entretanto, registra apenas *Ceia*.

nham como objeto o passado, situam-se no presente, ou seja: "guardo [o passado (aqui/agora)] na memória"; "me surge [o passado (aqui/agora)] singularmente harmônico".

2. *Não poderei esquecer os pássaros de Trubbiani, [...] aves presas a mesas de tortura, imobilizadas no instante anterior ao da morte, ao grito-grasnido que somos obrigados a construir no nosso próprio cérebro. E receio muito que as minhas noites me reservem pesadelos dentro do Quarto de crianças do austríaco Oberhuber: uma sala abafada, vazia, de paredes forradas de tela a toda a volta, com crianças gigantescas pintadas em tons vagos, quase evanescentes elas, mas silenciosamente assustadoras. (MPC, p. 123).*

No trecho 2, temos a locução verbal negativa "não poderei esquecer", a qual não deixa clara a situação enunciativa. Entretanto, podemos inferir um "não poderei esquecer" a partir de *agora*, do momento da enunciação, que é quando, de acordo com o trecho 1, "me surge [o passado] singularmente harmônico." Porém, ato contínuo, a enunciação se volta para o passado, presentificando-o: "receio muito que as minhas noites me reservem pesadelos". Como forma de evidenciar essa presentificação do passado, o sujeito da enunciação transporta o narrador para "**dentro** do *Quarto de Crianças*".

3. *Que devo registrar mais, aqui? A Cultura Bovina do brasileiro Espíndola, formas de arte ambiental que singularmente me retiveram a visão, o tacto e o olfacto; as fibras de vidro do canadiano Redinger, [...] as madeiras pintadas do Ciclo das Cinco Estações do jugoslavo Otasevic; as Pessoas do polaco Karol Broniatowski [...]. (MPC, p. 123).*

No trecho 3, temos a frase interrogativa "que devo registrar mais, aqui?" A enunciação, neste caso, quer garantir o seu momento: "que devo (**aqui/agora**) registrar mais, aqui (**aqui/agora**)? O advérbio *aqui* torna-se, desta forma, redundante. Porém, uma redundância necessária, que retira o discurso do espaço da Bienal e transporta-o para o espaço da autobiografia, enfim, do manual.

E assim, sucessivamente, o trecho desenvolve um "vai-e-vem" no tempo e no espaço; tempo de outrora, o antes, e tempo da instância da enunciação, o agora; espaço da Bienal, o lá, e espaço da enunciação, o aqui. Esses procedimentos, criadores de distâncias e de proximidades entre a enunciação e o enunciado, capazes de produzir efeitos de sentido, são chamados pela linguística de *debreagem* ou *embreagem*, conforme o caso, e são minuciosamente discutidos em Fiorin (1996). Neste trabalho, fazemos menção a esses pro-

cedimentos no tópico 1.6.4 *O percurso gerativo do sentido* (p. 77 a 83), mais precisamente no item reservado à apresentação do nível das estruturas discursivas (p. 80).

Em suma, essa indefinição do tempo e do espaço, por paradoxal que possa parecer, auxilia na constituição e definição das isotopias temáticas da desarmonia, do caos, da perturbação. Entretanto, a situação se altera quando o narrador chega a Pádua. Nesta cidade, tudo se estabiliza. O trecho a seguir mostra que o caos que perturbava o narrador em Veneza não o acompanha em Pádua.

*Olho o que resta do mundo pictórico de Mantegna, as arquitecturas monumentais, as figuras amplas e robustas como paisagens rochosas. Estou sozinho na igreja. Ouço os rumores da cidade que esqueceu a guerra, o zumbido dos aviões, o estrondo das bombas. Quando me decido a sair, entra um casal de velhos ingleses, altos, secos, enrugados, iguais. Como quem está em casa conhecida, dirigem-se à Capella Ovetari, a de Mantegna, e ficam a olhar. Mas Pádua [...] é sobretudo a Capella degli Scrovegni, onde Giotto pintou os frescos da Vida da Virgem, da Vida de Jesus, da Paixão, Ascensão e Pentecostes e um Juízo Final. (MPC, p. 125).*

### O tema da morte

O tema da morte é uma constante no capítulo, o narrador chega a considerar Veneza uma cidade morta. Assim também ocorre com a exposição visitada pelo pintor nas galerias da 36ª Bienal. A perturbação, o caos, que registramos anteriormente, levam-nos à percepção de vidas em limite, ou seja, próximas da morte. Seguem dois trechos que exemplificam.

1. *Durante a projecção da Morte em Veneza, dei por mim a perguntar mentalmente ao realizador quando se disporia ele a mostrar, mesmo de arrepio, ao menos um dos 'lugares notórios' da cidade: a Piazza San Marco, os Mori da Torre do Relógio, [...]. O filme Morte em Veneza decorre na única Veneza real: a do silêncio e da sombra, da negra franja que a água dos canais desenha no rente das fachadas, do cheiro insidiosamente pútrido de uma humidade que nenhum sol levanta. De quantas cidade conheço, Veneza é a única que manifestamente morre, que o sabe, e, fatalista, não se importa muito. (MPC, p. 121).*

2. *Não poderei esquecer os pássaros de Trubbiani, [...] aves presas a mesas de tortura, imobilizadas no instante anterior ao da morte, ao grito-grasnido que somos obrigados a construir no nosso próprio cérebro. (MPC, p. 123).*

## A intertextualidade

*Despeço-me dos Tetrarcas, os guerreiros de pórfiro, egípcios ou sírios, que estão embutidos na esquina da Basílica [...]. Vieram de longe estes homens de armas que fraternalmente se abraçam como os hippies [aqueles rapazes que repousam]. Amo estes Tetrarcas. Corro os dedos pela pedra vermelha, em sinal de despedida, e sigo adiante. Até quando? (MPC, p. 124).*

Somando à grande quantidade de intertextos explícitos no segmento referentes às inúmeras citações de obras de arte que o pintor visita em Veneza, temos no trecho acima um intertexto histórico que não pode ser negligenciado. O narrador reúne na mesma praça guerreiros e *hippies*, o que nos traz à lembrança a história do Império Romano, na antiguidade, e a história dos movimentos contrários às guerras, imortalizados pelos *hippies*, já na fase contemporânea. Ao mencionar os tetrarcas, o narrador nos leva ao conceito de tetrarquia, sistema de governo introduzido pelo Imperador Diocleciano, em 293, aproximadamente, que objetivava a recuperação do Império Romano. O abraço entre eles, os tetrarcas, evocava a imagem da união no seio de um poder que marcou o surgimento dos césares e dos augustos. Por outro lado, o abraço entre os *hippies* evocava a imagem da união em torno de um ideal combativo a qualquer forma de governo, sobretudo aqueles que se colocavam em guerras.

## As oposições

1. *ordem vs caos* – relativa às sensações experimentadas pelo narrador em suas visitas a Veneza e a Pádua;
2. *vida vs morte* – relativa à cidade de Veneza, que, embora cheia de vida, levantava no narrador suspeitas de uma cidade moribunda.

### 3.3.3.2 o visual – Humberto Espíndola<sup>53</sup>

Figura 17. ESPÍNDOLA, Humberto. *Composição IV*. 1968.

Museu de Arte Moderna (MAM), São Paulo.



A preferência temática de Espíndola recai sobre o boi, ou melhor, a figura bovina, como também sobre tudo aquilo que ele representa em uma sociedade cujo grande percentual de riqueza incide sobre a atividade pecuária. O boi garante o fornecimento de importantes substâncias a quem o consome na alimentação, garante *status* e reserva financeira a seu proprietário, garante a continuidade de políticas de pesquisas zootécnicas e veterinárias, garante investimentos nos agronegócios, enfim, garante poder.<sup>54</sup> Não por acaso, a escultura de um touro de aproximadamente três toneladas de peso "descansa" no *Bowling Green Park*, lugar próximo à *Wall Street*, onde se situa o maior centro financeiro do planeta, a Bolsa de Valores de Nova York. Espíndola vem se valendo da temática do boi em suas obras plásticas desde a década de 60, época de seus primeiros trabalhos. Participou da Bienal de Veneza em 1972, apresentando a série (o que reunia até então, entre quadros e instalações) denominada *Bovinocultura*. É nesse momento que escritor e artista plástico, mais precisamente suas respectivas obras, se "encontram". Um encontro que se dá pelos olhos de H., o pintor narrador de Saramago e registrado no romance *MPC*. Como Barthes nos ensina, a partir do que se pode depreender pela observação da imagem, propomos fazer a seguir um "inventário de codificadores, um descobrimento de signos", atentando também para

<sup>53</sup> Óleo e acrílica sobre tela – 172 x 152 cm. Referência especial do Júri na II Bienal de Artes Plásticas de Salvador, 1968.

<sup>54</sup> É importante frisar que estamos nos referindo a sociedades capitalistas e ocidentais. O exemplo da Índia, país onde o gado bovino é sacralizado, não vem aqui ao caso.

os ensinamentos de Arnheim, insistente no fato de que as partes devem ser verificadas, sempre, em função do todo.

No plano do conteúdo, a pintura denuncia, em síntese e ao primeiro impacto revelado aos nossos olhos, a agonia dos animais na iminência da morte. Superado esse primeiro impacto, o olhar mais perscrutador vai tomando conhecimento de outras revelações expressas no quadro. Para dar conta de um conteúdo relacionado ao sofrimento dos bois diante da morte, percebemos algumas subversões. A primeira delas diz respeito à representação simbólica da morte, tradicionalmente conhecida como a de um ser fantasmagórico sempre acompanhado de uma foice que, neste quadro se subverte, ou seja, no lugar das linhas que nos conduziriam à leitura de uma foice, temos linhas que nos orientam à leitura de um machado, instrumento utilizado para a matança de bois. Uma segunda subversão é indicada pelo cabo/suporte do qual nasce uma lâmina cortante em forma de um machado. Desse mesmo suporte originam-se linhas formantes de uma flâmula que, por sua vez, carrega a insígnia do poder econômico. Ainda uma terceira subversão pode ser citada, isto é, também constitui uma tradição a figura do carrasco sempre se apresentar com o rosto coberto quando em suas execuções mortíferas. Neste quadro, a morte, figurativizada como o próprio carrasco dos bovinos, simplesmente se destitui daquilo que viria acima dos ombros.

No plano da expressão, ressaltamos que a ocupação espacial é de fundamental importância para a leitura das informações. No caso de *Bovinocultura IV*, temos uma estrutura planar, com ênfase na clássica divisão em quadrantes: o superior, o inferior, o esquerdo e o direito. A tridimensionalidade é praticamente nula, a não ser pela redução no tamanho de duas cabeças de gado e pelo posicionamento avançado do braço que se estende para o centro. O espaço reservado à figura da morte, na parte superior da tela, mostra-se organizado, com traçado definido, fazendo referência ao domínio que a morte possui sobre a vida do boi. A morte é firme, severa, não falha. O boi nasce para morrer e sua utilidade transcende a morte. Enquanto vivo, serve como mercadoria de troca; quando morto, torna-se comida, além de outras inúmeras funções que agitam os mercados pecuários. O espaço reservado aos bois, na parte inferior do quadro, mostra-se desorganizado, apertado, confuso, com traçados menos definidos. Vêm-se rostos, patas, olhos apavorados. Na categoria das cores, é possível relacionar a predominância das chamadas cores frias (azul e cinza) no espaço onde figura a morte e a predominância das chamadas cores quentes (matizes do amarelo) no espaço onde figuram os animais. Há ainda que acrescentar a presença de um pequeno espaço em cor verde, resultado da mistura do azul e do amarelo, que denominaremos como "escapatória", emoldurado com um espesso traçado em preto. Este espaço sin-

gular em verde leva-nos a uma referência de neutralização. O preto e o verde que neutralizam a presença da morte e o desespero dos animais. Lembrando que os processos não são estanques, não podemos deixar de mencionar a presença do traço colorido entre o laranja e o vermelho na insígnia monetária no espaço superior. O mesmo acontece com a presença de um azul acinzentado no espaço inferior.

Neste espaço, é importante registrar a presença de dois intertextos. O primeiro relaciona-se com as cores usadas pelo pintor que nos remetem às cores da bandeira nacional, assim como as das bandeiras dos estados do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Isso nos encoraja a suscitar o fato acerca da separação política entre estes estados, gestada nas décadas de 50 e 60, decretada enfim em 1977. A lembrança desses estados brasileiros deve-se a dois fatores: 1. Humberto Espíndola nasceu e reside em Campo Grande (MS); 2. os dois estados são grandes produtores de gado bovino. O segundo intertexto relaciona-se com a situação política brasileira em vigor na época em que o quadro de Espíndola foi gerado, ou seja, o ano de 1968, quando vivíamos as agruras de um sistema ditatorial representado pelo poder concentrado na classe militar.

Na sequência, como forma de resgatar o projeto semiótico de Greimas, associado a questões semissimbólicas, explorado com regularidade por Floch, apresentamos quatro quadros que esquematizam e homologam as relações semissimbólicas que, por sua vez, permitem a leitura de alguns possíveis percursos que nosso olhar pode empreender na interpretação da imagem:

Quadro 9. Espíndola: homologações – o semissimbolismo e as categorias topológicas

Orientações	Plano da expressão			Plano do conteúdo		
vertical I	superior	vs	inferior	ordem	vs	caos
	não-inferior	vs	não-superior	não-caos	vs	não-ordem
vertical II	carrasco	vs	animais	morte	vs	vida
	manto da morte	vs	escapatória	não-vida	vs	não-morte
horizontal I	esquerda	vs	direita	firmeza	vs	insegurança
	não-direita	vs	não-esquerda	poder econômico	vs	poder da força bruta
horizontal II	carrasco	vs	escapatória	firmeza	vs	insegurança
	flâmula	vs	lâmina	poder econômico	vs	poder da força bruta

Quadro 10. Espíndola: homologações – o semissimbolismo e as categorias cromáticas

Orientações espaciais	Plano da expressão			Plano do conteúdo		
	vertical I	cinza azulado	vs	matizes do amarelo	morte	vs
azul cinzento		vs	amarelo	não-vida	vs	não-morte
vertical II	carrasco	vs	animais	morte	vs	vida
	manto da morte	vs	moldura do manto	não-vida	vs	não-morte

Os elementos centrais da pintura tematizam o poder econômico e o poder da força bruta, figurativizados respectivamente pela flâmula (na qual se vê uma insígnia monetária) e pela lâmina do machado. Estas figuras, unidas pelo mesmo suporte firmemente sustentado pela mão do carrasco, ajudam a organizar e a definir os percursos figurativos e temáticos, conforme apresentamos a seguir, obedecendo à mesma sequência em que foram demonstradas as esquematizações das relações semissimbólicas.

Quadro 11. Espíndola: percursos vinculados à categoria espacial

<b>PE</b>	superior	→	não-superior	→	inferior
<b>PC</b>	ordem	→	não-ordem	→	caos
<b>PE</b>	carrasco	→	escapatória	→	animais
<b>PC</b>	morte	→	não-morte	→	vida
<b>PE</b>	esquerda	→	não-esquerda	→	direita
<b>PC</b>	firmeza	→	força bruta	→	insegurança
<b>PE</b>	carrasco	→	lâmina	→	escapatória
<b>PC</b>	morte	→	não-morte	→	vida

**Quadro 12. Espíndola: percursos vinculados à categoria cromática**

<b>PE</b>	cinza azulado	→	amarelo	→	matizes do amarelo
<b>PC</b>	morte	→	não-morte	→	vida
<b>PE</b>	carrasco	→	moldura do manto	→	animais
<b>PC</b>	morte	→	não-morte	→	vida

### 3.3.3.3 H. e Espíndola em confronto

Os percursos temáticos que denotam a presença da desorganização, da conturbação, da insegurança, de vidas na iminência da morte podem ser verificados ao longo do trecho verbal, páginas 121-126, que, em última instância, trata de um estado desarmônico, caótico e desequilibrado vivido pelo narrador-personagem em visita pelos corredores da Bienal de Veneza. Vários trechos sugerem esse estado: "vagueio com meus pequenos instrumentos de apreensão, aceitando e recusando"; "memória de um caos perturbado"; "aves presas a mesas de tortura"; "receio muito que as minhas noites me reservem pesadelos"; "formas de arte que singularmente me retiveram a visão, o tacto e o olfato"; "cilindros lembrando vermes gigantes e cegos", "as águas-fortes, quase todas minúsculas, goiescas"; "as hediondas fotografias da americana Diane Arbus, ou o hediondo fotografado". Com essa volta ao texto verbal, propomos, então, neste momento, um confronto com a pintura de Espíndola.

Ao confrontarmos os percursos realizados e observados no trecho verbal com os planos de expressão e de conteúdo observados no quadro de Espíndola, podemos relacioná-los todos à categoria semântica mínima *vida vs morte*. Obras que, para tratarem da harmonia, da ordem, manifestam-se pelo caos, que, parodiando o narrador, se insurge singularmente harmônico. Para tratarem da vida, denunciam as possibilidades de tudo daquilo que se acerca da morte. Esta oposição semântica de base define o nível fundamental dos dois textos e pode ser representada pela sintaxe *morte vs não-morte vs vida*.

### 3.3.4 Segmento 4 – Sobrevivência e conflitos I

Este segmento abrange o estudo de três objetos: 1. um texto verbal, referente ao décimo sétimo capítulo, páginas 143 a 148. A riqueza de formas comparativas utilizadas pelo narrador levou-nos a privilegiar a observação do nível discursivo, sob os pontos de vista sintático e semântico; 2. um texto visual, referente à pintura de Vitale de la Bologna, *São Jorge e o dragão*; 3. um texto visual, referente à pintura mural de Pablo Picasso, *Guernica*. De forma análoga ao segmento 2, os textos visuais, citados no trecho verbal, são observados em função das características barrocas ou clássicas que os compõem. Para tanto, usamos novamente os conceitos de Wölfflin, capazes de nos auxiliar na determinação das relações semióticas.

#### 3.3.4.1 o verbal – menção a Vitale da Bologna e a Picasso

1. São pessoas tímidas, assustadiças, esmagadas de antemão pelas naves das catedrais, que são elas como céus carregados de sombras, ou pelas grandes salas onde se dispõem os enigmas. Acabaram de chegar, vão sujeitar-se à grande prova, à interrogação da esfinge, ao desafio do labirinto, e, porque vêm de um mundo ordenado, que coloca por toda a parte placas de trânsito, sinais de proibição, limitações de velocidade, sentem-se perdidos neste novo reino onde há uma liberdade a conquistar: aquela conhecida pelo nome vulgar de obra de arte.

2. E então correm aos cacifos onde os bilhetes-postais, às dezenas, disciplinam a torrente por enquanto adiada. O postal ilustrado, nas mãos do viajante perplexo, é uma superfície que facilmente se percorre, que se oferece num só olhar, que tudo reduz à pequena medida da mão inerte. Porque a obra verdadeira que lá dentro espera, mesmo quando não muito maior, está protegida dos olhares ineptos pela rede invisível que as mãos vivas do pintor ou do escultor traçaram, enquanto trabalhosamente inventavam os gestos do seu nascimento. [...]

3. Bela é a Basílica de S. Petrónio, luminosa, com as suas ogivas equilibradas entre o rapto religioso e a medida humana que não quer abandonar, nem mesmo pelo céu, o chão onde nasceu: cá fora, a vida bolonhesa tece as malhas amáveis das seduções terrestres. Porém, não longe dali, na Igreja de Santa Maria della Vita, está um dos mais dramáticos grupos escultóricos de barro cozido que alguma vez pude ver. É a Lamentação sobre Cristo Morto de Nicolo dell'Arca, modelado depois de 1485. Estas mulheres

*que se precipitam para o corpo estendido, uivam de uma dor muito humana sobre um cadáver que não é Deus: ali ninguém espera que a carne ressuscite.*

**4. Mas a cidade turrta, nesta viagem, foi, acima de tudo, a descoberta de um grande pintor que viveu no século XIV: Vitale da Bologna. Aquele S. Jorge Matando o Dragão tem, ao mesmo tempo, a simplicidade da melhor pintura naive e um movimento convulsivo, fotográfico, que envolve as figuras num turbilhão incessante. O pé direito do cavaleiro, sem estribo onde se apoie, assenta na garupa, numa posição que parece instável, mas que o verruma à carne do cavalo. E este, que ergue o focinho para o céu, apavorado, e resiste ao puxão da rédea com que o santo quer obrigá-lo a enfrentar a besta-fera, lembra-me o cavalo que Picasso pintou na Guernica: é o mesmo horror, o mesmo relincho louco. [...]**

**5. Vou deixando as cidades e dizendo comigo mesmo enquanto delas me despeço: "Aqui devia eu viver." E isto são homenagens. Mas agora duas terras se aproximam onde não me importaria de morrer: Florença e Siena. E esta homenagem é muito maior. (MPC, p. 143-148, negritos nossos).**

Cuidamos agora do quarto segmento, representado verbalmente pelo trecho antecedente (referente ao capítulo 17) em que o narrador trata de seu terceiro exercício de autobiografia. Como nos segmentos anteriores, listamos a seguir algumas informações sobre os capítulos intervalares, isto é, os capítulos 15 e 16. No capítulo 15, o narrador segue fazendo avaliações dos dois exercícios de autobiografia já escritos. Na verdade, ele faz um trabalho de comparação entre as formas de escrita utilizadas no primeiro exercício, quando ainda não havia expectativa de publicação, e as utilizadas no segundo exercício, agora já com acenos do amigo Carmo relativos à publicação. Novamente, volta suas reflexões para situações vividas na infância. Discute também a atemporalidade e a aespacialidade da vida. Pela leitura do capítulo 16, tomamos conhecimento de que o pintor recebera nova encomenda de trabalho como retratista. Tal situação incita-o a ironias quanto à acessibilidade (ou não) de pessoas que se querem mostrar importantes. Continua divagando sobre lembranças em torno da infância, o que explica certa tendência ao culto pelas coisas simples. Sente-se sozinho e resolve, em paralelo à encomenda de um novo retrato, "pintar o santo" a partir de uma escultura de madeira de Santo Antônio que mantém em casa.

Assim como observado no segmento anterior que cuidava do "segundo exercício de autobiografia", as estruturas discursivas de tempo e de espaço situam-se num vai-e-vem entre o tempo do *então* e o de *agora* e o espaço de *lá* e o de *aqui*. Exemplificamos: a narrativa segue preponderantemente com os verbos no presente, embora saibamos que a enunciação se refira a fatos do passado. Para garantir o efeito de realidade no enunciado, o nar-

rador "se transporta" para o passado, como nos três exemplos que seguem: 1. "**São** pessoas tímidas"; 2. "Mas esta vista do Castello Estense, em Ferrara, **que seguro** entre os dedos, não **a conheço**"; 3. "**Perco-me** nos pormenores que **me retêm e sorrio** diante da pintura de Ercole". Esse transporte ao passado, ou, em outras palavras, a sua presentificação, caracteriza uma necessidade de transformar ações passadas, portanto acabadas, em processo. Com base em Greimas (1993, p. 61-70), notamos que essa natureza processual evidencia-se quando observamos, sob o enfoque da aspectualização<sup>55</sup>, algumas construções verbais, como nos exemplos:

1. **Acabaram de chegar** [as pessoas], **vão sujeitar-se** à grande prova, [...], e porque **vêm** de um mundo ordenado [...], **sentem-se** perdidos neste novo reino.
2. **Vou** dali ao Palazzo Schifanoia, **a ver** os frescos de Francesco del Cossa.
3. **Torno a encontrar** Francesco del Cossa, e também um Marco Zoppo.
4. **Vou deixando** as cidades e **dizendo comigo mesmo** enquanto delas **me despeço**: 'Aqui devia eu viver.'

Os verbos e as locuções verbais que assinalamos (trechos de 1 a 4) denotam ações em processo, todas de um passado que se presentifica. Observemos melhor a frase em 1. Tomando as locuções evidenciadas e as categorias de tempo e de aspecto, temos:

- a. para o tempo, a seguinte articulação:

/antes/ vs /durante/ vs /depois/

/acabaram de chegar/ vs /vêm, sentem-se/ vs /vão sujeitar-se/

<sup>55</sup> Reproduzimos algumas noções a respeito de aspectualização: "No quadro do percurso gerativo, compreender-se-á por *aspectualização* a disposição, no momento da discursivização, de um dispositivo de categorias aspectuais mediante as quais se revela a presença implícita de um actante observador. [...] Historicamente, o aspecto é introduzido na lingüística como 'ponto de vista sobre a ação'. [...] Tentando explicitar a estrutura actancial subjacente à manifestação dos diferentes 'aspectos', fomos levados a introduzir nessa configuração discursiva um actante observador para quem a ação realizada por um sujeito instalado no discurso aparece como um processo, [...] Sob esse ponto de vista, a aspectualização de um enunciado corresponde a uma dupla debreagem: o enunciador que se delega no discurso, por um lado num actante sujeito do fazer e, por outro, num sujeito cognitivo que observa e decompõe esse fazer, transformando-o em processo". (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 29). A aspectualização configura-se do seguinte modo: *Incoatividade* – "é um sema aspectual que marca o início do processo: faz parte da configuração aspectual *incoatividade/duratividade/terminatividade*, e sua aparição no discurso permite prever ou esperar a realização da série toda". (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 231). *Duratividade* – "é um sema aspectual que indica, no eixo sintagmático, que um intervalo temporal, situado entre o termo incoativo e o termo terminativo, é inteiramente preenchido por um processo". (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 135). *Terminatividade* – "é um sema aspectual que assinala a conclusão de um processo, [...] e seu reconhecimento permite pressupor a existência da configuração inteira. No nível da sintaxe semiótica de superfície, o sema terminatividade pode assinalar a realização de um fazer". (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 458).

b. para o aspecto, a seguinte articulação:

*/terminatividade/ vs /duratividade/ vs /incoatividade/*

*/acabaram de chegar/ vs /vêm, sentem-se/ vs /vão sujeitar-se/*

A locução *acabaram de chegar* representa um *agora* que se situa, temporalmente, em um *antes*, duplamente anterior à instância da enunciação. Duplamente, porque as pessoas *chegaram* em um *antes* se relacionado a um *agora*. Este *agora*, virtualizado pelo narrador na escrita de sua autobiografia, faz parte de um *então*. Para este evento, a enunciação ancora o tempo no momento da viagem pelas cidades de Ferrara e Bolonha. Assim se comportando, o processo, pela presentificação do passado, traz à narrativa a percepção, a ilusão, de que algo realmente aconteceu.

Ao lado dessa estratégia de presentificação do passado, notamos também, como forma de contrair um maior grau de aceitação de verdade do discurso, processos incessantes de comparação. O trabalho de comparação entre os dois primeiros exercícios de autobiografia manifestado no capítulo 15, conforme mencionado anteriormente, constitui-se como um prenúncio da configuração discursiva presente no "terceiro exercício de autobiografia", capítulo 17, razão de ser deste quarto segmento. Essas comparações nos encaminham a diversas oposições semânticas, como segue:

## As comparações em Ferrara

### 1. liberdade vs opressão

A opressão da cidade, da regulação diária da vida, em oposição à liberdade supostamente emanada pela obra de arte.

*São pessoas tímidas, assustadiças, esmagadas de antemão pelas naves das catedrais, [...]. Acabaram de chegar, vão sujeitar-se à grande prova, à interrogação da esfinge, ao desafio do labirinto, e, porque vêm de um mundo ordenado, que coloca por toda a parte placas de trânsito, sinais de proibição, limitações de velocidade, sentem-se perdidos nes-*

*te novo reino onde há uma liberdade a conquistar: aquela conhecida pelo nome vulgar de obra de arte. (MPC, p. 143).*

## 2. original vs cópia

Aqui temos a oposição entre aquilo que é original, no caso, o objeto de arte reconhecidamente tido como criação de determinado artista, e o que é cópia, no caso, um postal ilustrado.

*O postal ilustrado, nas mãos do viajante perplexo, é uma superfície que facilmente se percorre, que se oferece num só olhar, que tudo reduz à pequena medida da mão inerte. Porque a obra verdadeira que lá dentro espera, mesmo quando não muito maior, está protegida dos olhares ineptos pela rede invisível que as mãos vivas do pintor ou do escultor traçaram, enquanto trabalhosamente inventavam os gestos do seu nascimento. (MPC, p. 143-144).*

## 3. suntuosidade vs modéstia

A suntuosidade percebida pelo narrador quando em visitas por pinacotecas célebres em contraste com a modéstia de pequenos museus.

*Depois, não resta mais ao viajante do que aventurar-se, sob pena de cobardia, e avançar pela petrificada e aplainada floresta das estátuas e das tábuas, entre multidões ruidosas, se a pinacoteca é célebre, e procurada por hábitos turísticos, ou num silêncio que permite ouvir o rangido discreto de uma velha tábua do chão (outro destino da tábua), se está em algum pequeno museu provinciano, daqueles onde os guardas nos olham surpreendidos e gratos. (MPC, p. 144).*

## 4. serenidade vs agitação

Aqui o narrador contrasta a mansidão de uma cidade pequena, como Ferrara, com a profusão de obras em exposição na Pinacoteca Nazionale. Esta profusão evidencia-se ainda mais com as expressões *subitamente, atirando-me, imediatamente, quase duzen-*

tas obras e com a enumeração de trabalhos, como pinturas, desenhos, esculturas, fotografias. Estas expressões e enumerações retiram qualquer traço semântico de mansidão, como aparece no início do parágrafo.

*Ferrara é um lugar manso, de longas ruas que mesmo no centro da cidade têm um recato de subúrbio, com muros altos que dão para jardins donde irrompem, no movimento da aragem, inundando-me, nuvens invisíveis e perfumadas de nardo que me suspendem o passo. É numa dessas ruas, o Corso Ercole I d'Este, que está o Palazzo dei Diamanti, o qual vem a ser a Casa dos Bicos<sup>56</sup> que os lisboetas gostariam de ter no Campo das Cebolas. São 8500 pontas de diamantes sobre as quais o sol e a sombra jogam como no interior de um cristal. E é na mesma rua que subitamente se abre o portão modesto da Pinacoteca Nazionale, atirando-me imediatamente à cara com uma exposição temporária de Man Ray, quase duzentas obras, entre pinturas, desenhos, esculturas, fotografias e o mais que, em Man Ray, é tudo isto, isto não sendo. (MPC, p. 144-145).*

## 5. justaposição vs singularidade

A dualidade que permeia a união de dois seres, embora mitológicos, mas caracterizados como masculino e feminino e dotados da capacidade de amar. O trecho cita Marte e Vênus quase como uma só entidade, porém singulariza-os ao descrever-lhes o perfil e ao lembrar-lhes as armas e os enfeites.

*O Salão dos Meses, nos sete compartimentos ainda quase intactos, é de uma exuberância cromática que atinge o aturdimento. Perco-me nos pormenores que me retêm e sorrio diante da pintura de Ercole que mostra os amores de Vénus e Marte: pudicamente cobertos por um lençol cujas pregas são como uma proposta de desenho abstracto, Marte e Vénus, deitados lado a lado, parecem repousar depois do amor. Dela apenas se verá o perfil fugidio, ao passo que Marte, em segundo plano, mas voltado para nós, fita-me, por*

---

<sup>56</sup> A menção feita pelo autor à Casa dos Bicos leva-nos à lembrança de que atualmente o prédio está sendo reformado para abrigar a Fundação José Saramago, criada em junho de 2007, provisoriamente em funcionamento na Avenida Almirante Gago Coutinho, 121 – Lisboa. Com relação a esta construção, temos as seguintes explicações: "A Casa dos Bicos, edifício que Brás de Albuquerque, filho do vice-rei da Índia, Afonso de Albuquerque, mandou construir em 1523, após uma viagem à Itália, e que teve como modelo o Palácio dos Diamantes, em Ferrara, receberá em 2009 a Fundação José Saramago [fato ainda não ocorrido, estamos em 2010]. Embora seja legítimo supor que o seu primeiro proprietário gostaria que a sua casa tivesse o mesmo nome, a opinião dos lisboetas de então foi diferente. Onde alguns queriam ver diamantes, eles não viam mais que bicos de pedra, e, como o uso faz lei, de tanto lhe chamarem Casa dos Bicos, dos Bicos ficou e com esse nome entrou na História". Estas informações encontram-se em [www.josesaramago.org](http://www.josesaramago.org).

*cima do rosto da amada, com um único olho simultaneamente atrevido e embaraçado. No chão e sobre uma arca, as armas do guerreiro e os atavios da dama. (MPC, p. 145).*

## As comparações em Bolonha

### 1. presente vs passado

A cidade de Bolonha descrita pelo narrador mostra-se em um presente. No entanto, há uma insistência no resgate do passado, como a pressuposição do narrador frente à Bolonha que Dante teria visto no século XIII.

*Cidade dos quatro cognomes [...], Bologna é sedutora, feminina, macia. Aceitem-se os lugares-comuns, que melhor dizem que mil palavras raras. E é também uma cidade muito velha que cometeu o milagre de fixar as suas antiguidades, defendendo-as da rasoira do turista, que tudo uniformiza: veja-se a Casa Isolani, uma habitação particular da Strada Maggiore, datada do século XII, onde vivem pessoas e onde o turista, felizmente, não é admitido. Fico também a pensar, a imaginar o que seria a Bologna que Dante viu, por alturas de 1287, com as suas cento e oitenta torres nobiliárias, disputando em altura e primazia. (MPC, p. 145-146).*

### 2. religiosidade vs laicidade

O trecho seguinte alude a diversas obras versadas em temas religiosos, a começar pelo fato de que se encontram expostas no interior de igrejas. Entretanto, o narrador faz questão de devolver-lhes a atmosfera laica, humanizada, removendo-lhes o aspecto etéreo normalmente vinculado às obras sacras. Essa laicização pode ser percebida pelos negritos:

*Bela é a Basílica de S. Petrónio, luminosa, com as suas ogivas equilibradas entre o raptó religioso e **a medida humana que não quer abandonar, nem mesmo pelo céu, o chão onde nasceu**: [...]. Porém, não longe dali, na Igreja de Santa Maria della Vita, está um dos mais dramáticos grupos escultóricos de barro cozido que alguma vez pude ver. É a Lamentação sobre Cristo Morto de Nicolo dell'Arca, modelado depois de 1485. **Estas mulheres** que se precipitam para o corpo estendido, **uivam de uma dor muito humana***

*sobre um cadáver que não é Deus: ali ninguém espera que a carne ressuscite. [...] Noutro quadro, sobre um coxim vermelho, Cristo coroa a Virgem. Vitale da Bologna imaginou dois adolescentes que poderiam ser irmãos ou namorados. A religião está ausente da graça das mãos cruzadas da Virgem, do gesto dançante da mão esquerda de Cristo, onde só uma chaga quase invisível recorda histórias de sangue e agonia. (MPC, p. 146-147, negritos nossos).*

### 3. realidade vs ficção

O trecho seguinte traz uma situação singular relacionada à oposição *realidade vs ficção*. Em debreagem, nos trechos anteriores, a enunciação transportara o tempo e o espaço para um *então* ocorrido em Ferrara, como já observado. Subitamente, o discurso é embreado com relação às categorias de tempo e espaço, quando o narrador declara, entre parênteses e em letras maiúsculas:

*(RECEBI CARTA DE ADELINA. DECIDIU ACABAR A NOSSA LIGAÇÃO.) (MPC, p. 144).*

Tal declaração aproxima tempo e espaço do enunciado ao tempo e espaço da enunciação. Após essa rápida declaração, o discurso retoma o tempo e o espaço de Ferrara, num processo de nova debreagem. O que desejamos chamar a atenção é para o fato de que a enunciação, delegada na pessoa do narrador, "salta" de uma situação ficcional (escrita dos acontecimentos em Ferrara) para uma realidade diegética (onde e quando o narrador se situa ao receber a carta de Adelina). No entanto, se compreendermos que a viagem autobiografada pelo narrador é passível de ocorrer em nossa vida real (a autobiografia trata de lugares reais e alusões a obras de arte que fazem parte do acervo histórico da Itália e da humanidade), registramos a ambiguidade que a situação é capaz de trazer. A partir dessa ambiguidade, poderíamos afirmar que o narrador sai da realidade para a qual oferece registros biográficos e se volta para a sua ficção, onde se encaixa a presença de Adelina. Neste caso, *realidade vs ficção*, se por um lado, se opõem, por outro, se confundem.

#### 4. fria perfeição de Rafael vs dramaticidade de Vitale da Bologna

O narrador, em visita à Pinacoteca Nacional de Bologna, confronta as obras de Rafael com as de Vitale da Bologna.

*Ao fundo de uma sala, como um sinal de que ali cessou toda a agitação e de que todos os movimentos do corpo hão-de ser nobres e reflectidos, está a Santa Cecília em Êxtase de Rafael. Singular é esta minha atitude perante Rafael: estou, ao mesmo tempo, rendido e irritado, à espera de que comece a passar-se alguma coisa que venha perturbar aquela fria perfeição, à espera de uma acordo entre mim e o quadro. E volto rapidamente ao S. Jorge convulsivo e dramático de Vitale da Bologna. (MPC, p. 147-148).*

#### 5. vida em Ferrara ou Bologna vs morte em Florença ou Siena

O narrador se encanta com as cidades de Ferrara e Bologna, deseja ali viver. Quanto a Florença e Siena, avisa que não se importaria de ali morrer. Novamente ocorre uma situação peculiar em relação à enunciação. Com o uso de formas gerundivas, a enunciação ancora o tempo no espaço das cidades de Ferrara e Bologna. A narrativa que vem se desdobrando até então não permite a inferência de que o narrador já conhecesse Florença e Siena para capacitá-lo a afirmar que são lugares onde não se importaria de morrer. Isso nos leva a concluir que este sentimento ocorre no momento da enunciação. Diferentemente, quando ele afirma *aqui devia eu viver*, o narrador está reproduzindo um pensamento de outrora.

*Vou deixando as cidades e dizendo comigo mesmo enquanto delas me despeço: "Aqui devia eu viver." E isto são homenagens. Mas agora duas terras se aproximam onde não me importaria de morrer: Florença e Siena. E esta homenagem é muito maior. (MPC, p. 148).*

Para finalizar, registramos que o esforço de comparação empreendido pelo narrador permitiu-nos a percepção e o conseqüente levantamento das oposições que recobrem a narrativa do segmento verbal. Tais comparações podem ser verificadas a partir de agora pela observação dos textos visuais.

### 3.3.4.2 o visual – Vitale da Bologna e Picasso

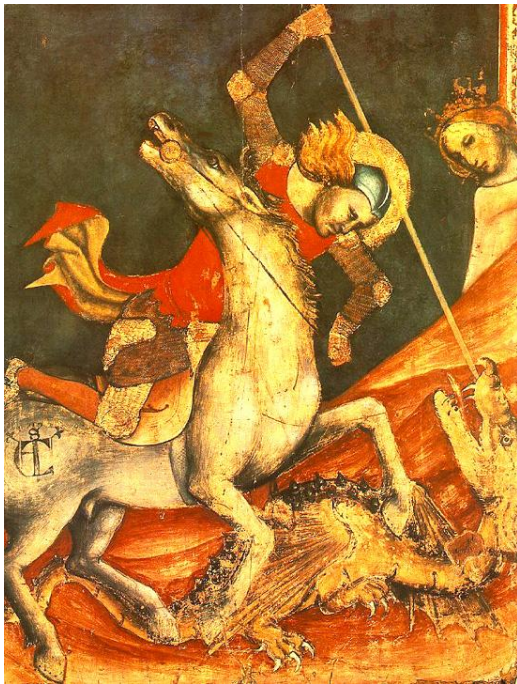


Figura 18. VITALE da Bologna. *São Jorge e o dragão*. [1330-1335]. Pinacoteca Nacional, Bologna.



Figura 19. PICASSO, Pablo. *Guernica*. 1937. Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, Madri.

O quadro de Vitale da Bologna, pintado entre 1330-1335, retrata a lenda, segundo a qual São Jorge enfrenta o dragão com o objetivo de salvar a princesa Sabra que teria sido exigida em sacrifício pelo animal.

No plano da expressão, temos uma estrutura planar composta por três conjuntos: um conjunto formado pelo cavalo e pelo montador, no caso, São Jorge, o santo guerreiro; uma mulher que observa a cena; e um animal agonizante, o dragão, responsável pelas motivações e pelos fazeres que se apresentam na pintura. Percebe-se o dinamismo da cena por várias razões: as patas e o pescoço do cavalo indicam movimento de elevação dianteira do animal; o posicionamento do guerreiro com a lança em uma das mãos e a perna em situação de "alavanca" em cima do cavalo; a simetria dos movimentos dos dois braços do guerreiro; o movimento esvoaçante da capa vermelha do santo; o olhar desafiante do guerreiro encarando a sua vítima.

No plano do conteúdo, o desespero e o medo são marcados pelo movimento das cabeças, mais precisamente pelas bocas abertas dos dois animais, em contraste com o posicionamento passivo, de certa forma aliviado, da princesa. Afinal, a morte do dragão significa a sua libertação. Todo o dinamismo da cena projeta-se para a contenção do dragão, o que lhe confere a derrota frente ao heroísmo do guerreiro em seu cavalo.

*Guernica*<sup>57</sup>, ao contrário de *São Jorge e o dragão*<sup>58</sup>, é um registro histórico. Encomendado pelo governo espanhol, foi exposto pela primeira vez no Pavilhão da República Espanhola, por ocasião da Exposição Internacional de Paris de 1937. Com uma dimensão de 3,49 x 7,76 m, o quadro manifesta um conjunto de figuras representantes de uma estrutura social que sofre.

A história nos dá conta de um contexto espanhol que testemunhou o massacre de abril de 1937 na pequena cidade de Guernica. Entretanto, não é um quadro fechado em um tema ou uma época. Os códigos dos quais ele se utiliza são universais e atuais. No plano da expressão, temos nove figuras entre humanas e não-humanas. Do lado esquerdo da janela: um touro, um cavalo, uma pomba, uma mulher com uma criança nos braços e um soldado caído no chão. O vão da janela nos leva à visão de duas mulheres. Do lado direito da janela, uma mulher em algum lugar que arde em chamas. *Guernica*, assim como *São Jorge...*, possui dinamismo, é rico em movimentos. Todos os seres vivos se apresentam de

---

<sup>57</sup> Aos interessados no processo de criação dessa obra de arte, Arnheim (1976) apresenta minucioso estudo de toda a composição do mural.

<sup>58</sup> De agora em diante, *São Jorge...*

boca aberta, alguns de braços estendidos, outros com pernas se arrastando, enfim, a gestualidade é a responsável pela leitura que fazemos de um conteúdo de desespero, de medo e de horror.

Peñuela Cañizal (1995), fundamentando-se na semiótica das paixões, verifica como se dá o desespero em várias obras de Pablo Picasso. O autor nos atenta para os traços que cuidam da gestualidade dos componentes como forma de marcar essa paixão. Para ele,

Utilizar a gestualidade para designar outros sistemas comunicativos constitui, ao que tudo indica, recurso de relativa frequência nos mecanismos expressivos do artista. [...] Em *Guernica*, por sua vez, esse tipo de conflito, manifestado em termos dramáticos na figura da Mater Dolorosa, faz com que a expressão seja a síntese plástica em que se depuram todas as reminiscências da dor sentida pelo artista nessa série de rostos femininos pintados como quem persegue, com alucinação, o contacto com o gesto único, massacrado para dar mais sentido ao pranto dos que choram desoladamente. (PEÑUELA CAÑIZAL, 1995, p. 204-215).

Em *São Jorge...*, o tema do combate se restringe a uma motivação pessoal, isto é, salvar uma mulher em perigo. Em *Guernica*, o tema da guerra é preponderante, atinge todos os elementos formantes do quadro, inclusive a luz que se encontra na parte superior do quadro. As linhas pontiagudas em torno da lâmpada lembram estilhaços. Algumas pequenas sutilezas do pintor fazem contraste com o tema da guerra: a flor na mão do soldado caído, o braço da mulher que estende um candeeiro e a pata dianteira do cavalo que se posiciona firmemente no chão. *São Jorge...*, pelo fato de usar a figura de um santo, possui características religiosas que o aproxima do sublime. *Guernica* é totalmente destituído de elementos transcendentais. A esse respeito, comenta Peñuela Cañizal:

Ao contrário, em Picasso, a obra é sempre fruto de um trabalho por meio do qual o artista se afasta da ideologia do divino e do sublime e se torna um ser solidário com todos aqueles que trabalham, com todos aqueles que sabem do suor e de suas limitações. (PEÑUELA CAÑIZAL, 1995, p. 209).

A partir dessas observações a respeito das duas obras, resgatamos quatro categorias de Wölfflin para sistematizarmos distâncias e aproximações:

1. *linear vs pictórico* – *São Jorge...* possui estilo linear, as linhas são definidas e enfatizam a simetria, a exemplo dos braços do guerreiro e das dobras da capa que o veste. Há simetria também nas dobras angulares desenhadas pelos braços do guerreiro, suas pernas e as patas do cavalo. A ênfase na simetria nas linhas do guerreiro permite-nos inferir o

posicionamento da perna esquerda do santo, embora esteja à vista apenas a perna direita. *Guernica* é surreal. As linhas são definidas, entretanto, como a composição dos planos torna-os interpenetrados, perdemos a definição dos seres. Para representar o tema da guerra, o caos se apresenta em todos os conjuntos. O cavalo, por exemplo, possui a sua parte superior bem definida, o resto é sugerido.

2. *plano vs profundidade* – as duas obras possuem estruturas planares com planos próximos ao observador. Em *Guernica*, percebemos algumas estratégias que garantem o efeito da tridimensionalidade. Primeiramente, o recurso da luz. No canto direito, há um foco de luz sugerindo profundidade. Há também um foco de luz trazido pela mulher da janela que produz o efeito de profundidade. Em seguida, a redução de tamanho constitui recurso usado para o posicionamento da pomba e da mulher que carrega o filho morto.

3. *fechado vs aberto* – *São Jorge...*, de linhas definidas, é rígido, fecha-se em si mesmo. Concebido de forma similar a uma narrativa, permite todo o desenrolar da cena. *Guernica*, obra aberta, de traço livre, também foi concebido como uma narrativa, porém, infere a presença do observador e solicita sua ajuda. Há um equilíbrio entre os componentes de *São Jorge...* que fecha a cena e a harmoniza. Tal equilíbrio não encontramos em *Guernica*. A esse respeito, diz Wölfflin:

No séc. XVI, os componentes de um quadro ordenam-se em torno de um eixo central ou, quando isto não ocorre, de sorte a manterem um equilíbrio perfeito entre as duas metades do quadro. Esse equilíbrio, nem sempre de fácil definição, pode ser claramente percebido quando contrastado com a organização mais livre do séc. XVII. (WÖLFFLIN, 2006, P. 169).<sup>59</sup>

Este equilíbrio, ou a falta dele, constitui elemento fundamental na apreensão do conteúdo das duas obras. Em *São Jorge...*, um combate com vencedores e vencidos; em *Guernica*, uma guerra em que só há vencidos e perdedores. A harmonia no primeiro, o caos no segundo.

4. *clareza vs obscuridade* – quanto a esta oposição, também considerada como clareza absoluta vs clareza relativa, relembremos Wölfflin:

---

<sup>59</sup> Reafirmamos o fato de que estamos nos valendo das categorias de Wölfflin como balizadores nos processos de comparação entre objetos visuais. Embora o autor construa toda a sua argumentação, basicamente, em torno de obras concebidas nos séculos XVI e XVII, estamos considerando *São Jorge...*, do século XIV, uma obra clássica, em oposição a *Guernica*, do século XX, uma obra barroca.

O Barroco rejeita esse grau máximo de nitidez. Sua intenção não é a de dizer tudo, quando há detalhes que podem ser adivinhados. Mais ainda: a beleza já não reside na clareza perfeitamente tangível, mas passa a existir nas formas que, em si, possuem algo de intangível e parecem escapar sempre ao observador. (WÖLFFLIN, 2006, p. 272).

*Guernica* representa, com sucesso, tais palavras de Wölfflin. Parece não querer dizer tudo, porque há demais para expressar. Todos os elementos dão a noção de algo escamoteável e ao mesmo tempo terrivelmente escancarados.

*São Jorge...*, por sua vez, revela uma pintura clara, nítida. A definição das linhas permite a nitidez de detalhamentos como a marca gravada no quadril do cavalo, de formas pontiagudas da couraça do dragão, entre outros. A combinação das cores também permite a nitidez da obra. Na parte superior do quadro, o fundo negro, ao contrastar com as cores reveladas pelo cavalo e pelo guerreiro, auxilia na definição cromática. Na parte inferior, a definição das linhas que desenham o dragão e a oposição claro/escuro das cores vibrantes garantem também a nitidez do que o quadro quer representar.

Em *Guernica*, embora haja luz, haja definição de linhas, percebemos uma clareza relativa, quase uma obscuridade. A interpenetração dos elementos retira a clareza, a nitidez. A função das partes escuras não é a de contrastar com o claro, impondo-lhe nitidez, mas sim de sombrear-lhe, aplicando-lhe aspecto confuso e caótico. A luz que emana em *São Jorge...* provém do jogo de cores selecionado para a tela, enquanto que, em *Guernica*, provém de elementos brancos colocados estrategicamente no mural de forma a sugerir clarezas e sombreamentos.

### 3.3.4.3 H., Vitale da Bologna e Picasso em confronto

De *São Jorge...* para *Guernica* temos seis séculos de intervalo. Entretanto, a temática continua similar. São Jorge é um cavaleiro, soldado e guerreiro a serviço da igreja e que precisa, a todo custo, dar cabo do dragão, representante dos conflitos da época. Em *Guernica*, temos soldados guerreiros, civis em desespero, animais em desespero, medo, horror.

Entre os quadros, a diferença fundamental evidencia-se no fato de que em *São Jorge...* percebemos o triunfo e a onipotência do ser humano, travestido em santo, o guerreiro aparece altivo. Em *Guernica*, temos a desolação, o sofrimento, a derrota, o guerreiro apa-

rece, aos pedaços, no chão. No primeiro, o cavalo é o grande suporte para as ações do homem; no segundo, o cavalo é mais um ser que lamenta e sofre. Em *São Jorge...*, temos a ideia da morte do dragão em favor da vida humana. É a maldade exterior ao homem. Há um caminhar da morte para a vida, da opressão para a liberdade, da derrota para o triunfo. Em *Guernica*, temos a morte de alguns humanos em favor da vida de outros poucos humanos. É a maldade no interior do homem. Ao contrário do quadro anterior, há um caminhar da vida para a morte, da liberdade para a opressão, do triunfo para a derrota. Assim, podemos delinear, a partir da relação entre esses dois quadros as oposições semânticas: *triunfo vs derrota, liberdade vs opressão, vida vs morte*.

É importante registrar que as obras *São Jorge...*, de Vitale da Bologna, e *Guernica*, de Picasso, são colocadas lado a lado e comparadas pelo narrador, que continua seu processo comparativo mais à frente, no romance, já não mais no interior do segmento ora em estudo. Reproduzimos os dois trechos.

#### 1. Trecho no interior do segmento:

*Mas a cidade turruta, nesta viagem, foi, acima de tudo, a descoberta de um grande pintor que viveu no século XIV: Vitale da Bologna. **Aquele S. Jorge Matando o Dragão tem, ao mesmo tempo, a simplicidade da melhor pintura naive e um movimento convulsivo, fotográfico, que envolve as figuras num turbilhão incessante. O pé direito do cavaleiro, sem estribo onde se apoie, assenta na garupa, numa posição que parece instável, mas que o verruma à carne do cavalo. E este, que ergue o focinho para o céu, apavorado, e resiste ao puxão da rédea com que o santo quer obrigá-lo a enfrentar a besta-fera, lembra-me o cavalo que Picasso pintou na Guernica: é o mesmo horror, o mesmo relincho louco.*** (MPC, p. 146, negritos nossos).

#### 2. Trecho exterior ao segmento:

*Fazer voltar tudo atrás, não para repetir tudo, mas para escolher e algumas vezes parar. **Levar pela arreata o cavalo de S. Jorge que Vitale da Bologna pintou, levá-lo, de Lisboa ido ou de Bolonha vindo, por Espanha e França, por França e Espanha, a Paris, ao Bairro Latino, à Rue des Grands-Augustins, e dizer a Picasso: 'Homem, eis o teu modelo.'*** (MPC, p. 161, negritos nossos).

Os trechos reproduzidos revelam, além da já propalada compulsão do narrador pelos processos comparativos, um indício de que não há nada original, tudo é cópia, no sentido de que a história se repete e de que, guardadas as devidas incongruências, a humanidade é sempre geração de um mesmo passado. Finalizamos o estudo deste segmento com o resgate das comparações efetuadas pelo narrador ao longo do trecho verbal que, ao final das contas, convergem para uma única oposição semântica, isto é, a oposição entre o original e a cópia, tal qual a oposição que podemos resgatar a partir das categorias de Wölfflin. Tais categorias nos auxiliaram a observar duas obras plásticas, que, embora distantes sob o ponto de vista estético, ao tempo em que "copiam" narrativas do seu tempo, são elas mesmas, conforme sugerido pelo narrador saramaguiano, cópias uma da outra.

### 3.3.5 Segmento 5 – Sobrevivência e conflitos II

No segmento 5 estudamos dois objetos: 1. um texto verbal, referente ao vigésimo-oitavo capítulo de *MPC*, páginas 217 a 230. Enfatizamos a observação dos níveis narrativo e discursivo, sobretudo no que diz respeito às tematizações, figurativizações e intertextos; 2. um texto visual, referente à obra *O três de maio de 1808 em Madri: os fuzilamentos na montanha do Príncipe Pio*, de Francisco de Goya, citado no trecho verbal. Fazemos levantamento dos elementos que compõem semântica e sintaticamente o quadro pictórico com o fim de buscar as relações entre o plano do conteúdo e da expressão, ou seja, as relações semissimbólicas. Propomos, também, um confronto entre os dois textos, o verbal e o visual, buscando-lhes o nível fundamental de significação geral que os aproxima e os torna intersemióticos.

#### 3.3.5.1 o verbal – menção a Goya

- 1. Feitas as contas, tenho dinheiro para viver entre quatro e seis semanas. Nenhuma esperança de novas encomendas. Já passei por algumas crises temporárias, mas esta veio para viver comigo. Não há mais do que um caminho: a publicidade. [...] Repito passos andados noutros tempos, quando era dever escolar ir, por exemplo, ali à Ribeira desenhar os botes, os homens [...], as mulheres [...]. Nada é já como foi antes, mas o rio corre entre as mesmas muralhas, indignas do nome de margens, que essas são de terra natural e outro limo. [...] Reparo que as pessoas me olham com curiosidade e por aí julgo entender que já se vem tornando raro o aparecimento do desenhador por estes lados. Os rostos, os gestos, as mãos dos homens interessam pouco. [...] Não só a beleza, tão rara, mas a fealdade também, que é o mais comum de nós, porque nós, humanos, não somos belos, não o somos em geral, mas aceitamos a fealdade com uma dignidade particular que talvez venha do interior, do espírito. Vamos cinzelando a nossa cara por dentro, porém, a brevidade das vidas nunca dá para acabar a obra: por isso os feios ficam feios, às vezes mais ainda, quando desistiram do trabalho minucioso dessa escultura interna, outras vezes doutra maneira, quando erraram a tentativa. Quero acreditar que se a espécie humana vivesse o dobro ou o triplo destes míseros setenta anos que a biologia aguenta [...] os homens e as mulheres atingiriam o fim da vida em estado de pura beleza. [...]*
- 2. Quando regresso a casa, olho com atenção os esboços, recomeço a partir deles outras tentativas, junto as figuras, organizo o espaço, nada preocupado com os fundos ri-*

beirinhos que os olhos viram. A folha de papel continua a ser para mim, o lugar do homem. Viraram-me as costas os homens e mulheres que me pagavam, saíram pelos lados do papel e deixaram-me todas as páginas brancas. Traço agora outra figuras [...] habituadas a servir de modelo a alunos das belasartes ou de alvo fotográfico a turistas. [...] Pintar burgueses não me preparou para este trabalho, para esta descida ao sol, mas não me roubou [...] este sentido sexto de captar, mesmo sem a poder decifrar, a linguagem subterrânea, a onda sísmica, o frémito subepidérmico de rostos e corpos que estão separados de mim. [...] Separado de mim S., separados de mim os senhores da Lapa.[...]

3. Uns e outros separados de mim. E eu de mim próprio. [...] Esse projecto de autobiografia por caminhos que quiseram ser diferentes, juntando em partes iguais artifício e verdade, que foi que dele saiu? Que edifício? Que ponte? Que resistência de que material? Responderia que me aproximei. Responderia que ajustei o corpo e a sua sombra, que apertei o parafuso solto. [...]

4. A diferença entre os retratos de S. e dos senhores da Lapa é a minha diferença: aí é ela sensível imediatamente. Ninguém apostaria que são da mesma mão, ou hesitaria muito em afirmá-lo. A diferença do autor em que consiste?[...]

5. Custa-me acabar. Verifico que mais fácil me foi ir dizendo quem era do que afirmar hoje quem sou. [...] **Duvido que Goya se opusesse a Carlos IV quando o pintou entre a família real [...]: perante aquele grupo de degenerados, Goya olhou-lhes os rostos friamente, e, nada tendo encontrado que na pintura merecesse melhorar, piorou tudo.** Pode isto ser opor-se a, mas só hoje o sabemos de facto, porque entretanto se adiantou a história das instituições monárquicas em geral e desta em particular, **e porque nós sabemos o que em 1800 [data do retrato de Carlos IV] Goya ainda não sabia: que em 1810 faria as gravuras dos Desastres da Guerra, que em 1814 pintaria o 2 de Maio e os Fuzilamentos de 3 de Maio, que ao final da sua vida viriam as "pinturas negras" e os "disparates".** Opus-me aos senhores da Lapa? Não creio. [...]

6. Quando Goya se retirou para a sua casa de campo [...], que deserto fizera ou se fizera nele, surdo e portanto deserto, mas não apenas por essa enfermidade? [...] **Quando, em 1814, Goya pintou os seus dois quadros sobre os acontecimentos de Maio de 1808 e Fernando VII restaurava a Inquisição, que teve isso comigo e com Portugal, ou viria a ter? Embora sejamos um país ocupado dez vezes [...], não temos um Maio para recordar e reviver pelos meios da pintura ou da escrita; e se aqui está este pintor, Goya não.** [...]

8. Porém, demos tempo ao tempo. O tempo só precisa de tempo. A revolta do povo de Madrid, em 1808, só encontrou Goya preparado em 1814. É verdade que a história anda mais depressa do que os homens que a pintam ou a escrevem. Provavelmente não se pode evitar. Pergunto-me: se tenho algum papel a representar amanhã, que casos acontecidos hoje vão ficar à minha espera? (MPC, p. 217-230, negritos nossos).

O quinto segmento refere-se ao capítulo 28. Seguindo nosso método de apresentação, passamos agora a informar a respeito dos capítulos intervalares entre este e o quarto segmento, ou seja, os capítulos de número 18 ao número 27. No capítulo 18, o narrador reproduz carta recebida de Adelina. Na correspondência, estão explicadas todas as razões pelas quais Adelina resolve romper o envolvimento com H. No capítulo 19, H. põe-se a refletir sobre sua situação de homem abandonado pela namorada, nas palavras dele, de homem 'desistido'. Sugere discussões em torno das relações entre homens e mulheres. Como se sente abandonado, exterioriza sensações de deserto, de solidão. Essas sensações levam-no a importantes intertextos relacionados com a ideia de deserto, a exemplo do filme *Lawrence da Arábia*, obra que, por sua vez, conduz o espectador à célebre passagem bíblica que cuida de Cristo no Monte das Oliveiras. No capítulo 20, H. nos informa sobre o retrato que faz do casal dos senhores da Lapa. O retrato é um presente para a filha do casal que se encontra prestes a se casar. Após falar de seu trabalho, o narrador transfere a cena para a própria casa. Inicia, novamente, em bases oníricas, reflexões em torno da pintura e do papel do pintor a ser desempenhado na sociedade. No capítulo 21, o narrador reproduz o quarto exercício de autobiografia, intitulado "Os dois corações do mundo". Neste exercício, o narrador transporta-se para Florença e Siena, contando suas sensações ao visitar os inúmeros museus ali localizados. Como indicado no título, H. considera as duas cidades os dois corações do mundo. Florença, "um coração fechado e duro"; Siena, lugar onde "todos beberam da bondade humana". Para argumentar sobre essas cidades, manifesta suas percepções a respeito da imagem urbana. No capítulo 22, o narrador analisa seus exercícios de autobiografia. Após ter apresentado quatro exercícios autobiográficos, o narrador inicia efetivamente avaliações sobre si mesmo. O discurso que até então desenvolvia-se em primeira pessoa, altera-se para a terceira, e, como em um sonho, começa sua real, diegeticamente falando, biografia. Ficamos sabendo como se ingressou no mundo das artes, que já foi casado, etc. No capítulo 23, o narrador analisa sua escrita. Há um episódio de grande beleza narrativa envolvendo o rompimento da relação entre Carmo e Sandra, amigos de H. Este episódio sugere reflexões sobre a amizade e relações conjugais. Aqui, o narrador relativiza a amizade, isto é, H. ajuda o amigo Carmo a desafogar-se das mágoas; no entanto, Carmo, que antes havia prometido publicar os escritos de H., sentindo-se melhor após o encontro, informa não haver condições de publicar o livro alegando que a ocasião não é boa para publicações do gênero. No capítulo 24, H. reproduz o "quinto e último exercício de autobiografia". Intitula-o "As luzes e as sombras". Aqui faz visitas às cidades de Arezzo, Perúgia, Todi, Roma, Nápoles e Positano. Ao tempo em que narra a passagem por essas cidades, H. faz

considerações sobre a utilidade, ou não, de sua viagem. Voltam-lhe à lembrança situações históricas da Itália. Em Roma, analisa o poder da arte, sobretudo, o da pintura. No capítulo 25, terminados os exercícios de autobiografia, o narrador empreende avaliação de seu trabalho e questiona a publicação. Como a possibilidade de publicação do trabalho suscita situações de produção, H. faz referências ao pensador Karl Marx, mais precisamente à obra *Contribuição para a crítica da economia política*. Esta obra leva o leitor a conceitos em torno da pré-história social humana, o que, por sua vez, conduz o narrador a questionamentos sobre a morte e ao mundo dos mortos. Voltando ao mundo dos vivos, o narrador discorre sobre seus amigos e a relação com a política portuguesa. No capítulo 26, tomamos conhecimento do acontecido na casa dos senhores da Lapa. H. pintava o quadro do casal, já se aproximava da finalização, quando o senhor desistiu da encomenda. Este episódio mostra o paradoxo do comércio de retratos. O senhor da Lapa se prontifica a pagar o serviço na sua totalidade, mas não se digna mais a participar das sessões para finalizá-lo. De seu lado, H. recusa o pagamento pelo que não tinha terminado. Recusa também pagamento parcial. H., enquanto não recebia pela encomenda, sentia-se proprietário do quadro por tê-lo pintado; os senhores da Lapa julgavam-se donos por se disporem a pagar pelo serviço e pelo fato de o quadro revelar a imagem deles. Sem acordo, H. abandona a casa levando consigo o quadro, contra a vontade dos retratados. Isso tudo incitou H. a reflexões sobre sua carreira como pintor. Com o retrato no porta-malas do carro, H. sai pela cidade, o que lhe inspira pensamentos sobre as cidades em geral, sob os pontos de vista social e arquitetônico. No capítulo 27, ocorre o rompimento definitivo entre H. e Adelina. Ela vai à casa do pintor buscar os objetos que lhe pertencia. Com o capítulo 28, iniciamos nossa verificação acerca do segmento 5.

Neste segmento, chama-nos a atenção a configuração narrativa. Recapitulando o que nos ensinou Greimas e seus multiplicadores, registramos que o nível narrativo do texto é aquele em que aparecem o sujeito e as suas relações com o objeto-valor. Essa relação pode ser de conjunção ou de disjunção. No caso em análise, temos um sujeito que, desde os segmentos anteriores, se encontra disjuncto de sua identidade, ou seja, do conhecimento sobre si mesmo e de sua representatividade no meio social. O sujeito, dotado de um *querer* (e de um *dever*) de tamanha força, empreende viagem à Itália, onde adquire um *poder* e um *saber*, necessários à execução do programa narrativo de base orientado para a aquisição, para o *estar conjunto* com a identidade. O sujeito, que até então passava por uma crise existencial voltada sobretudo para a sua qualificação como pintor, com tal crise resolvida por meio de um *saber* (pintou de forma diferente o segundo quadro de S. e o quadro dos senho-

res da Lapa), adentra outra crise, agora de ordem financeira. Após o conflito na casa dos senhores da Lapa, H. resolve abandonar a profissão de retratista. Esta segunda crise configura-se como uma sequência manipulativa, pois, dotando o sujeito novamente de um *querer* e de um *dever* – ele quer e precisa sobreviver – incita-o à busca de novas formas de sobrevivência. Ele passa a desenhar figuras urbanas na esperança de conseguir emprego como publicitário.

### Sanção a conta-gotas

Abdicando então de sua antiga forma de trabalhar, o sujeito pondera a iminente conjunção com seu objeto-valor, a descoberta de si mesmo, que vem perseguindo desde o início do romance, como no trecho que segue:

*Desvio os olhos do papel e vejo a minha mão mover-se sob a luz. Vejo a pele já frouxa em certos lugares e movimentos, vejo a rede das veias, os pêlos, o pregueado das articulações dos dedos, sinto nos olhos a encurvada dureza das unhas como um escudo, e sei que nunca senti este pouco tão meu. Movo a mão e sei que é a minha vontade que a move, que sou eu essa vontade e esta mão. [...] Este bem-estar [...] não é físico, ou é físico só depois, não é um ponto de partida, é o ponto a que cheguei. (MPC, p. 222).*

Empreende avaliações sobre seu desempenho como pintor retratista e, na medida em que reflete e avalia seu trabalho, vai, aos poucos, se descobrindo. O narrador guarda em seu ateliê o retrato dos senhores da Lapa, recusado pelos retratados, ao lado do segundo retrato de S., pintado às escondidas. Podemos dizer que o retrato dos senhores da Lapa materializa os objetivos de H. quanto ao segundo retrato de S., como no trecho seguinte:

*A diferença entre os retratos de S. e dos senhores da Lapa é a minha diferença: aí é ela sensível imediatamente. Ninguém apostaria que são da mesma mão, ou hesitaria muito em afirmá-lo.[...] Porém, esta mesma mão desenhou e pintou de modo diferente coisas iguais: não há diferença entre S. e os senhores da Lapa, e foram pintados diferentes: os senhores da Lapa são, enfim, o segundo retrato de S. e a minha compreensão. (MPC, p. 222-223).*

Por outro lado, embora vejamos nascer uma nova crise na vida do narrador – a crise financeira – percebemos também a resolução de outra situação, da outra crise, a existencial. Nos próximos capítulos, até o final do romance, não há mais menções aos infortú-

nios de H. Em conjunção com a sua verdade, H. se atualiza, é um novo homem, ganhou a segurança de quem sabe o que quer. Esta resolução pode ser percebida no seguinte trecho:

*Acabei o retrato do santo [Santo António Abade]. Pendurei-o no atelier e fixei ao lado o bilhete-postal que fora meu modelo. Pendurei também o retrato dos senhores da Lapa [...] e escrevi, por baixo, num papel, em letra cursiva, boa caligrafia, a data da minha expulsão do palacete. (MPC, p. 217-218).*

Quanto aos aspectos da enunciação, há fatos interessantes que merecem ser apontados. O capítulo é totalmente narrado em primeira pessoa, o que lhe confere maior subjetividade. Escolha acertada, visto tratar, do começo ao fim do capítulo, de questões ligadas à existência do narrador. Como forma de buscar a "cumplicidade" do enunciatário, o enunciador faz uso de alguns artifícios enunciativos, como a seguir.

O uso da metalinguagem, com embreagens que provocam maior aproximação entre o discurso e o sujeito da enunciação, ou seja, numa situação em que o pintor encontra-se em casa, avaliando os esboços de desenhos de rostos que fez pela cidade, temos:

1. *Sentado num caixote, ou num rolo de corda (**cabo, senhor pintor, cabo**), ou na curva rebaixa de um bote, olho-os e desenho-os, mas pressinto que não estão indefesos. [...] Circula por eles uma invisível corrente (**insensível, não**) que os liga e que, alongando-se, se mantém (**adivinho eu**) quando se separam por horas ou por dias. (MPC, p. 220, negritos nossos).*
2. *Uns e outros separados de mim. E eu de mim próprio. **Atenção, requeiro atenção neste momento de escrita. Escrevi que foi por me descobrir separado do conhecimento de S. que comecei a escrever, anuncio que vou interromper-me ou pôr ponto final no que escrevo** tão ou mais ainda separado desses outros S. que são os senhores da Lapa, mas são duas separações diferentes: a segunda é a lógica consequência do conhecimento, não da ausência dele. Entre uma e outra, foi para me aproximar de mim próprio que continuei a escrever, quando o primeiro motivo já perdera a importância. (MPC, p. 221, negritos nossos).*

O uso de frases interrogativas, que também denunciam a intenção de acentuar a proximidade entre enunciador e enunciatário:

1. *E como estavam esses outros rostos e corpos que pinteí? (MPC, p. 220-221)*
2. *Que faço eu no espaço que, por sua vez, separa uns e outros? (MPC, p. 221)*

3. *Que faz um pintor? (MPC, p. 221)*
4. *Que soma faço, que total, que prova real poderei tirar? (MPC, p. 221)*
5. *Esse projecto de autobiografia por caminhos que quiseram ser diferentes, juntando em partes iguais artifício e verdade, que foi que dele saiu? Que edifício? Que ponte? Que resistência de que material? Responderia que me aproximei. Responderia que ajustei o corpo e a sua sombra, que apertei o parafuso solto. (MPC, p. 221).*

Ainda com relação à enunciação, citamos o sentimento de desprezo do narrador evidenciado pela falta de marcação por vírgulas na enumeração dos nomes de autoridades políticas de Portugal vinculados à era ditatorial.

*Mas se eu olho para os anos portugueses que contem a minha vida, e digo nomes como Salazar Cerejeira Santos Costa Carmona Agostinho Lourenço Teotónio Pereira Pais de Sousa Rafael Duque António Ferro Carneiro Pacheco Marcelo Caetano Tomás Moreira Baptista Rebelo de Sousa Adriano Moreira Silva Pais Rui Patrício Veiga Simão António Ribeiro, vem-me a tentação, e cedo a ela, de passar para aqui, pontualmente, o decreto de Fernando VII, a fim de também alguma parte ficar explicada de Portugal, não parecendo. (MPC, p. 226-227).<sup>60</sup>*

Já dissemos anteriormente que, neste romance, o autor ensaia a sua marca em torno de uma sintaxe que privilegia a oralidade. Com isso, ele passa a negligenciar pontuações consagradas pelo uso. No caso ora em questão, compreendemos outro propósito, pois, além da falta de virgulação, há o agravante de citar os nomes aos pedaços. Essa forma de listar provoca, sobretudo quando vinculada a questões políticas, uma sensação derivada do dito popular: "São todos farinha do mesmo saco".

---

<sup>60</sup> Com o intuito de satisfazer possível curiosidade por parte do leitor, "reelaboramos", seguindo a mesma ordem arrolada no parágrafo, a lista de nomes sugerida pelo narrador. As evidências em negrito correspondem à forma como os nomes foram citados: *António de Oliveira Salazar* (chefe de governo em Portugal, de 1932 a 1968), *Manuel Gonçalves Cerejeira* (cardeal da Igreja Católica), *Fernando dos Santos Costa*, *António Óscar Fragoso Carmona*, *Agostinho Lourenço* (diretor da PVDE – Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), *Pedro Teotónio Pereira*, *Mário Pais de Sousa*, *Rafael Duque*, *António Ferro*, *Carneiro Pacheco*, *Marcello Caetano* (dá continuidade ao modo salazarista de governar até 1974), *Américo Tomás*, *César Moreira Baptista*, *Baltazar Rebelo de Sousa*, *Adriano Moreira*, *Silva Pais* (diretor da PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado), *Rui Patrício*, *Veiga Simão*, *António Ribeiro*. A maioria dos nomes citados, para os quais não informamos o cargo ocupado, corresponde a ministros de estado do governo de António Salazar.

fonte: [http://www.iscsp.utl.pt/~cepp/governos\\_portugueses/ditadura\\_e\\_estado\\_novo/salazar](http://www.iscsp.utl.pt/~cepp/governos_portugueses/ditadura_e_estado_novo/salazar)

No nível discursivo, com relação à categoria temporal, o narrador se vale do tempo presente. Registramos sua astúcia quanto ao uso do tempo, propriamente dito, como tema, para explicar dados presentes em função de atitudes do passado:

1. *Duvido que Goya se opusesse a Carlos IV quando o pintou entre a família real [...]. Pode isto ser opor-se a, mas só hoje o sabemos de facto, porque entretanto se adiantou a história das instituições monárquicas em geral e desta em particular, e porque nós sabemos o que em 1800 [data do retrato de Carlos IV] Goya ainda não sabia: que em 1810 faria as gravuras dos Desastres da Guerra, que em 1814 pintaria o 2 de Maio e os Fuzilamentos de 3 de Maio, que ao final da sua vida viriam as "pinturas negras" e os "disparates". (MPC, p. 224-225, negritos nossos).*
2. *Quando, em 1814, Goya pintou os seus dois quadros sobre os acontecimentos de Maio de 1808 e Fernando VII restaurava a Inquisição, que teve isso comigo e com Portugal, ou viria a ter? Embora sejamos um país ocupado dez vezes [...], não temos um Maio para recordar e reviver pelos meios da pintura ou da escrita; e se aqui está este pintor, Goya não. [...] (MPC, p. 226, negritos nossos).*
3. *Porém, demos tempo ao tempo. O tempo só precisa de tempo. A revolta do povo de Madrid, em 1808, só encontrou Goya preparado em 1814. É verdade que a história anda mais depressa do que os homens que a pintam ou a escrevem. Provavelmente não se pode evitar. Pergunto-me: se tenho algum papel a representar amanhã, que casos acontecidos hoje vão ficar à minha espera? (MPC, p. 229-230, negritos nossos).*

### As figurativizações e o tema da revolução

O segmento 5 alegoriza as relações do narrador com a ditadura instalada em Portugal, há mais de quarenta anos (o narrador informa ter escrito o manual em 1974), já em fase agonizante. Alegoriza também uma situação revolucionária, se assim compreendermos a postura do narrador-pintor frente aos derradeiros retratos que pintou. Além disso, o tema da revolução, neste segmento, está intimamente ligado à evocação, pelo narrador, de Francisco de Goya. A "participação" do pintor espanhol é motivada por duas situações peculiares: a primeira diz respeito à nova postura de H. frente aos retratados. A segunda situação diz respeito à herança histórica deixada por Fernando VII, rei da Espanha, contemporâneo do pintor Francisco de Goya. Seguem trechos elucidativos:

### Da primeira situação:

Vejo agora que o **meu primeiro acto de rebelião** [...] foi ter decidido pintar o segundo retrato de S. Às escondidas o fiz, às escondidas de toda a gente, mas, sobretudo, longe das vistas do modelo. Havia muita cobardia nessa rebelião. Ou timidez. **Diante dos senhores da Lapa [...], o camaleão não mudou de cor. Se pardo era, pardo ficou**, e foi com olhos de pardo que registou e transpôs as cores que se lhe opunham ou a que [...] se opunha. [...] Duvido que Goya se opusesse a Carlos IV quando o pintou entre a família real [...]: perante aquele grupo de degenerados, **Goya olhou-lhes os rostos friamente, e, nada tendo encontrado que na pintura merecesse melhorar, piorou tudo**. Pode isto ser opor-se a. (MPC, p. 224).

### Da segunda situação:

**Quando, em 1814, Goya pintou os seus dois quadros sobre os acontecimentos de Maio de 1808 e Fernando VII restaurava a Inquisição, que teve isso comigo e com Portugal, ou viria a ter? Embora sejamos um país ocupado dez vezes [...], não temos um Maio para recordar e reviver pelos meios da pintura ou da escrita;** e se aqui está este pintor, Goya não. Mas se eu olho para os anos portugueses que contem a minha vida, e digo nomes como Salazar [e outros de autoridades portuguesas], **vem-me a tentação, e cedo a ela, de passar para aqui, pontualmente, o decreto de Fernando VII, a fim de também alguma parte ficar explicada de Portugal, não parecendo**. [Aqui o narrador reproduz o decreto de restauração do Conselho da Inquisição e dos Tribunais do Santo Ofício]. (MPC, p. 226-228).

### A intertextualidade

Evidenciamos a seguir os intertextos observados no segmento.

1. *Pendurei também o retrato dos senhores da Lapa [...] e escrevi, por baixo, num papel, em letra cursiva, boa caligrafia, a data da minha expulsão do palacete.* (MPC, p. 217-218).

O trecho 1 possui referência a texto conhecido dos cristãos, sobretudo os adeptos do criacionismo: Adão e Eva, ao adquirirem o controle sobre eles mesmos, ou seja, o conhecimento, são logo expulsos do paraíso. O narrador inicia sua independência ideológi-

co-profissional no dia em que, recusando-se a negociar os quadros com os senhores da Lapa, é desautorizado a continuar seus trabalhos na casa daqueles senhores.

2. [...] uma vida longa (imagino) igualaria, no último dia de cada um, Helena de Tróia e Sócrates. Helena não seria mais bela do que Sócrates: limitar-se-ia a esperar por ele e juntos sairiam da vida, belos. (MPC, p. 219).

O trecho 2 serve como fechamento para a argumentação do narrador em torno da oposição entre beleza e feiura. Ele defende a tese de que se o homem vivesse por mais tempo, por exemplo, pelo triplo da média atual, homens e mulheres morreriam em estado de pura beleza. Hoje, nascem belos e acumulam feiura com o passar dos anos. Ele se vale de Helena de Troia (personagem da mitologia grega) e de Sócrates (filósofo grego), para defender a ideia de que sairiam belos da vida, se pudessem viver mais do que viveram.

3. Porventura os donos dos nomes que citei se inspiraram ou inspiram ainda em dulcerosas e hipócritas palavras como estas [as do decreto de Fernando VII], porventura noutras mais distantes do nosso rei **D. João III (o piedoso)** quando em 1531 implorava ao papa que em Portugal fosse instituída a Inquisição. Porventura em gente mais moderna, em **Mussolini e Hitler**, mortos já. Mas sem dúvida **Franco** aprendeu com **Fernando VII**, Salazar com os seus mestres de Coimbra, discípulos e filhos legítimos ou bastardos de D. João III e sua linhagem de ratos de quatro séculos. Quanto a Marcelo [Caetano], toda a vida aluno, olha em redor no mundo e não encontra a quem seguir: aproxima-se o tempo da sua podridão. (MPC, p. 229).

No trecho 3, para argumentar sobre a ditadura em Portugal, o narrador faz referências a outros ditadores que, hoje, fazem parte da história.

Na página 224, há um trecho em que, para evidenciar sua atitude frente aos senhores da Lapa, enquanto representantes da burguesia portuguesa instalada em Lisboa, o narrador relaciona, entre parênteses, várias obras literárias que tratam também, entre outros temas, da burguesia lisboeta. Tais obras apresentam títulos que remetem a nomes de famílias e ou a nomes de lugares, da mesma forma que os senhores da Lapa. O narrador cita: *Os fidalgos da casa mourisca*, de Júlio Dinis; *A morgadinha de val-flor*, de Manoel Joaquim Pinheiro Chagas; *Os teles de albergaria*, de Carlos Malheiro Dias; *As donas dos tempos idos*, de António Maria Vasco de Melo César e Meneses (9º Conde de Sabugosa); *O barão de lavos*, de Abel Botelho; *Os maias*, de Eça de Queirós; *O senhor do paço de ninães*, de Camilo Castelo Branco. Os romances citados foram publicados entre o final do século XIX e

início do século XX. Chama a atenção, além do aspecto intertextual, a forma como foram enunciados tais romances, ou seja, grafados com todas as letras minúsculas e sem o crédito do autor. Embora sendo títulos de outras obras, no trecho em questão, eles aparecem como personagens, evidenciando um paralelismo com os personagens formados pelos senhores da Lapa.

Outros trechos que dizem respeito à família real espanhola pintada por Goya e à reprodução do decreto de Fernando VII em que restaura a Santa Inquisição constituem-se importantes intertextos, já abordados neste trabalho, no tópico 1.3 *A leitura como um encaminhamento interdisciplinar*.

### As oposições

A partir do exposto até o momento, apresentamos, a seguir, algumas propostas de oposição semântica observadas no estudo deste trecho verbal:

1. *subjetivismo vs objetivismo* – relativa à crise existencial vivida pelo pintor H. em contrapartida com a crise financeira desencadeada quando da solução da existencial;
2. *beleza vs feiura* – relativa à argumentação do narrador em torno de seu trabalho como retratista;
3. *individual vs coletivo* – relativa à opção do pintor em abandonar a pintura de retratos encomendados e se envolver com desenhos pessoas ou de grupos de pessoas que se encontravam pela cidade;
4. *interior vs exterior* – relativa à opção por uma nova forma de trabalhar retira o pintor de seu ateliê e o obriga a caminhar pelas ruas da cidade à procura de modelos;
5. *ordem vs caos* – relativa a uma situação em que o conflito instalado desde as primeiras páginas do romance apresenta-se finalmente em vias de solução;
6. *conservadorismo vs inovação* – relativa à postura do narrador frente aos seus retratados. Exige de si mesmo atitudes inovadoras e reações contrárias à burguesia.

### 3.3.5.2 o visual – Goya



Figura 20. GOYA, Francisco de. *O três de maio de 1808 em Madri*. 1814. Museu Nacional do Prado, Madri.<sup>61</sup>

No segmento verbal observado anteriormente, há diversas referências a obras de Goya. Cuidamos de *A família de Carlos IV* no capítulo primeiro desta tese, no tópico em que discutimos a interdisciplinaridade. Dentre outras obras referidas, por questões meramente didáticas, selecionamos para o presente estudo *O três de maio de 1808 em Madri*.<sup>62</sup> Quanto aos temas retratados pelo pintor em seus trabalhos, atentamos para o fato de que a guerra se faz bastante presente, haja vista *Os desastres da guerra*, que compõem uma série de oitenta gravuras em água-forte e água-tinta. O quadro *O três de maio...*, embora pintado seis anos após os acontecimentos que o motivaram, descreve, com grande impacto, cenas referentes a execuções realizadas em Madri na madrugada de 3 de maio de 1808 por tropas napoleônicas que ocuparam a cidade no dia anterior.

---

<sup>61</sup> O quadro é também denominado *O três de maio de 1808 em Madri: os fuzilamentos na montanha do príncipe Pio*. Encontra-se digitalizado, em altíssima resolução, fruto de trabalho minucioso e de elevada tecnologia fotográfica, colocado à disposição no Museu do Prado, em Madri. O excelente trabalho pode ser acessado pelo aplicativo *Google Earth*, Museu Nacional do Prado, em seu interior, *O três de maio de 1808 em Madri*.

<sup>62</sup> De agora em diante, *O três de maio...*

O quadro é composto de dois planos principais: do lado esquerdo, os condenados; do lado direito, os algozes. O termo condenado é usado aqui em seu valor metafórico. A história nos dá conta de que são pessoas simples, que tiveram a coragem de oferecer resistência à ocupação das tropas de Napoleão. Por essa razão, foram condenadas à morte, como forma de espalhar o medo e a consequente submissão do restante da população. Em plano próximo, dianteiro, temos seres humanos, entre vivos, mortos e algozes; em plano distante, profundo, temos a montanha de Príncipe Pio que dá nome à obra e uma edificação que nos remete a uma igreja. Um outro ponto de vista com relação às pessoas admite a percepção de cinco conjuntos: os soldados, as vítimas no momento da execução, as vítimas que aguardam a execução, o sacerdote e, por fim, os mortos.

Os conteúdos são claros: muito desespero, inconformismo, posturas suplicantes. Diante da guerra, não há lugar para aquilo que convenciamos chamar de belo. Apesar da exímia tarefa, o quadro denuncia o grotesco da situação, e a beleza reside exatamente neste ponto, na magia da representação do grotesco. Corpos caídos, imersos em sangue; pernas cambaleantes; olhos denotadores da tristeza, do horror, da desesperança.

### A evidência das mãos

Na composição de *O três de maio...*, as mãos constituem-se importantes elementos para a representação pretendida por Goya. Entre os condenados, alguns cobrem o rosto com as mãos, marcando desespero; outros as empunham, marcando talvez uma atitude de protesto; o condenado que se vê na iminência da execução abre os braços e espalma as mãos. Esta postura, aliada à claridade da luz projetada em suas vestes claras e, ainda, um sinal na mão esquerda, como um furo, tudo isso, confere uma "aura" de transcendência à situação retratada. A lembrança da figura de Cristo mostra-se inevitável. Temos pelo menos oito executores a postos e apenas um condenado encarando-os para a recepção da morte. Entre os mortos, os que se encontram em primeiríssimo plano têm as mãos espalmadas; ao lado, há outro que ainda detém a mão empunhada.

Não importa a reação, a morte vem certa. Logo após o primeiro plano, em que jazem os mortos, há uma pessoa cuja postura nos remete a uma figura eclesiástica. As vestes lembram uma batina, as mãos se solidarizam em atitude de prece. Percebe-se a sutileza do pintor na capacidade de representar um clérigo, entre os condenados, não sendo um deles. O sacerdote não reza por si, reza pelos mortos e pelos condenados, quase mortos. Algumas evidências do que afirmamos: 1. os braços estendem-se para o grupo de mortos; 2.

o corpo não se posiciona na linha de fogo definida pela posição dos algozes; 3. o olhar direciona-se para o chão, onde cairão os próximos condenados, executados.

Enfim, as mãos dos algozes, que, em resumo, são representadas por meio de apenas uma, a que aparece em primeiro plano, do lado direito. Mão firme para suportar, com precisão, o alinhamento do rifle e o golpe do momento da execução pelo tiro.

Com relação aos algozes, não só as mãos, como também toda a postura corporal, transmitem firmeza quanto às ações. A ordem dos soldados da tropa de infantaria é precisa e impecável. Estão perfilados entre si, todos em posição de alinhamento para a mira. Há uma regularidade na distância entre a perna esquerda e a direita de todos eles. Com os corpos perfilados, eles mantêm cabeça, mãos, pernas e pés, todo o corpo postado de forma a não errar. Para dar conta dessa ordenação, temos a linha reta como a maioria dos traçados referentes aos soldados.

Com relação aos condenados, observamos a insegurança diante da morte. Os mortos, uns por cima dos outros; os vivos, uns, de cabeça erguida, em súplica; outros, de cabeça baixa. Uns, com as pernas cambaleantes; outros, ajoelhados. Essa desordenação é marcada pela linha sinuosa, irregular que caracteriza o plano destinado aos condenados. Ainda quanto a essa desordenação, lembramos que os soldados são treinados para matar, todavia, ninguém é treinado para morrer. Notamos também que a forma ajoelhada do clérigo difere da forma ajoelhada do condenado central. Este ajoelha-se desordenadamente, talvez a pedido dos algozes, não sabemos. O sacerdote está ajoelhado de forma ordenada, como quem detém o controle dos próprios atos. Há outros condenados também ajoelhados, percebemos a posição pela analogia da altura deles em relação ao condenado central.

Quanto às cores, a atenção se volta para as oposições entre as tonalidades do claro e do escuro. Em quase toda a superfície do quadro há uma tendência para o escuro. Quebrando a monotonia, temos o condenado central que veste roupas claras. Os dois soldados colocados no plano mais próximo ao observador também vestem roupas claras. É importante registrar que as cores usadas para as vestes do condenado central são as mesmas – com matizes um pouco menos vibrantes – que dão conta do lampião, responsável pela iluminação da cena.

Quanto à iluminação, registramos que, além da crueldade natural que qualquer massacre possa provocar, ela descortina tão somente o lugar onde ocorrem as execuções. Ela nos faz entender que tal lugar está "fechado" para testemunhas. A igreja, de tamanho descomunal, se considerarmos as proporcionalidades definidas pelo efeito da profundidade, e a montanha, na parte traseira dos condenados, formam um muro capaz de esconder, de

abafar qualquer som, qualquer luminosidade, enfim, a luz do lampião revela um segredo para poucos, ou seja, somente para os algozes. A iluminação também nos leva a um conteúdo de desespero, de horror e de medo frente à morte. De forma sinestésica, percebemos o barulho da iminência da morte, em oposição ao silêncio da cidade, que parece dormir, alheia aos acontecimentos.

Na sequência, novamente, como forma de resgatar o projeto semiótico de Greimas e de Floch, associado a questões semissimbólicas, apresentamos seis quadros que esquematizam, homologam as relações semissimbólicas e demonstram alguns possíveis percursos que nosso olhar pode empreender na interpretação da imagem.

Quadro 13. Goya: homologações – o semissymbolismo e as categorias topológicas

Distribuições	Plano da expressão		Plano do conteúdo			
Equilíbrio I	plano frontal	vs	plano profundo	desespero	vs	quietude
	plano não-profundo	vs	plano não-frontal	não-quietude	vs	não-desespero
	pessoas em conflito	vs	elementos urbanos	desespero	vs	quietude
	não elementos urbanos (pessoas aguardando a execução)	vs	não pessoas em conflito (o sacerdote)	não-quietude	vs	não-desespero
Equilíbrio II	esquerda	vs	direita	morte	vs	vida
	não-direita	vs	não-esquerda	não-vida	vs	não-morte
	os condenados	vs	os algozes	morte	vs	vida
	não-algozes (os mortos)	vs	não-condenados (o sacerdote)	não-vida	vs	não-morte

Quadro 14. Goya: homologações – o semissymbolismo e as categorias da forma

Marcações	Plano da expressão			Plano do conteúdo		
Traço (linha)	retas desordenadas	vs	retas ordenadas	desespero	vs	frieza
	não retas ordenadas	vs	não retas desordenadas	não-frieza	vs	não-desespero
	desalinhamento (posições desordenadas dos condenados)	vs	alinhamento (posições definidas dos algozes)	desespero	vs	frieza
	não alinhamento (posição discreta do sacerdote)	vs	não desalinhamento (posições dos mortos)	não-frieza	vs	não-desespero

Quadro 15. Goya: homologações – o semissymbolismo e as categorias de cor e de luz<sup>63</sup>

Ocupações espaciais	Plano da expressão			Plano do conteúdo		
		vs			vs	
Equilíbrio	cores claras	vs	cores escuras	sublimação	vs	aviltção
	não cores escuras	vs	não cores claras	não-aviltção	vs	não-sublimação
	o condenado central e o lampião	vs	os algozes	sublimação	vs	aviltção
	os conjuntos que ocupam a parte inferior do quadro, à esquerda	vs	demais condenados e o sacerdote	não-aviltção	vs	não-sublimação

<sup>63</sup> Estamos considerando simultaneamente as categorias cromáticas e de luminosidade em razão de que, neste caso, a luz emitida pelo lampião é o que está determinando a singularidade do condenado central, a qual queremos destacar.

Quadro 16. Goya: percursos vinculados às categorias topológicas

<b>PE</b>	plano profundo	→	não plano profundo	→	plano frontal
<b>PC</b>	quietude	→	não-quietude	→	desespero
<b>PE</b>	elementos urbanos	→	não elementos urbanos	→	pessoas em conflito
<b>PC</b>	quietude	→	não-quietude	→	desespero
<b>PE</b>	direita	→	não-direita	→	esquerda
<b>PC</b>	vida	→	não-vida	→	morte
<b>PE</b>	os algozes	→	não-algozes	→	os condenados
<b>PC</b>	vida	→	não-vida	→	morte

Quadro 17. Goya: percursos vinculados às categorias da forma

<b>PE</b>	retas desordenadas	→	não retas desordenadas	→	retas ordenadas
<b>PC</b>	desespero	→	não-desespero	→	frieza
<b>PE</b>	desalinhamento (posições desordenadas dos condenados)	→	não desalinhamento (posições dos mortos)	→	alinhamento (posições definidas dos algozes)alinhamento
<b>PC</b>	desespero	→	não-desespero	→	frieza

Quadro 18. Goya: percursos vinculados às categorias cromáticas e de luz

<b>PE</b>	cores claras	→	não cores claras	→	cores escuras
<b>PC</b>	sublimação	→	não-sublimação	→	aviltação
<b>PE</b>	o condenado central e o lampião	→	demais condenados e o sacerdote	→	os algozes
<b>PC</b>	sublimação	→	não-sublimação	→	aviltação

### 3.3.5.3 H. e Goya em confronto

Assim como H. era pintor de retratos da burguesia em Lisboa, Goya também pintava retratos na corte espanhola, além de atender a encomendas eclesiásticas. Tanto um como o outro adquiriram independência estética para pintar, à maneira deles, os rostos dos poderosos. Para Gombrich (2008),

Goya parece não ter sabido o que era compaixão. As feições de seus retratos revelam impiedosamente toda a sua fatuidade e ambição, toda a sua feiúra e vacuidade. Nenhum pintor da corte, antes ou depois de Goya, deixou semelhante registro de seus clientes. (GOMBRICH, 2008, p. 487).

Tal impressão encontra-se reafirmada em Prieto (2007). Para este estudioso, a partir de 1799, "Goya passou a desfrutar de imenso prestígio e independência para não fazer concessões nem adulações em seus retratos." (PRIETO, 2007, p. 24). Além disso, o pintor, embora contratado e pago pela corte espanhola, não deixou de retratar os desastres da guerra. Tal como H., Goya sente-se mal em relação a sua profissão, pois, como pintor da corte, tendo como soberano José Bonaparte, não seria de bom tom pintar o sofrimento de pessoas simples espanholas, caso de *O três de maio...* Mesmo assim, fiel aos seus princípios, Goya opta por uma pintura em que a ênfase recai nos horrores da matança. A supremacia dos algozes pode até ser perceptível, porém ela é desprovida de feições. Estamos insistindo nesses pontos de vista referentes a Goya no sentido de lembrar o quanto essa forma de compreender o próprio trabalho constitui, durante praticamente toda a narrativa de *MPC*, a reflexão maior de H. O pintor saramaguiano também não quer fazer concessões e, para isto, busca a todo o momento a sua independência. Em suas reflexões, H. considera:

*Pintar burgueses não me preparou para este trabalho, para esta descida ao sol, mas não me roubou [...] este sentido sexto de captar, mesmo sem a poder decifrar, a linguagem subterrânea, a onda sísmica, o frémito subepidérmico de rostos e corpos que estão separados de mim. (MPC, p. 220).*

Vimos, pela análise do trecho verbal, que H. figurativiza os temas da ditadura salazariana e do processo revolucionário experimentado em Portugal para encerrar esse período. Para isso, o narrador se vale, como pano de fundo, de argumentos relacionados à pessoa e ao trabalho de Goya. Os trabalhos de Goya, citados no trecho, remetem aos conflitos

ocorridos na Espanha por ocasião do governo de Fernando VII. Embora vivendo em tempos distintos, a compulsão pela denúncia os aproxima.

Finalizando o estudo deste segmento, confrontamos os percursos realizados e observados no trecho verbal com os planos de expressão e de conteúdo observados no quadro de Goya. Podemos relacioná-los às categorias semânticas mínimas *ordem vs caos* e *vida vs morte*. Para proporem uma ordem, denunciam o caos, para tratarem da vida, denunciam as possibilidades de morte. Estas oposições semânticas de base definem o nível fundamental dos dois textos e podem ser representadas pela sintaxe *caos vs não-caos vs ordem* e *morte vs não-morte vs vida*.

### 3.3.6 Segmento 6 – O renascimento, a reconciliação

O segmento 6 compreende o estudo de dois objetos: 1. um texto verbal, referente ao trigésimo-primeiro capítulo de *MPC*, páginas 239 a 249, para o qual verificamos, com maior evidência, no nível discursivo, a categoria temporal e as relações temático-figurativas; 2. um texto visual, referente a um fragmento da obra *O reino encantado*, de René Magritte, sugerido no trecho verbal. Para o texto visual, examinamos os elementos que compõem semântica e sintaticamente o quadro pictórico com o fim de buscar as relações semissimbólicas, isto é, as relações entre o os planos do conteúdo e da expressão. A partir dessas relações, propomos um confronto entre os dois textos, o verbal e o visual, para então propormos a definição do nível fundamental de significação geral.

#### 3.3.6.1 o verbal – menção a René Magritte

1. *Não foi preciso ir. Ao fim da tarde desse dia, seriam sete horas, o telefone tocou. [...] 'Sou a irmã de António. Gostaria de falar consigo pessoalmente. É possível?' Em meio segundo perguntei a mim mesmo se alguma vez o António nos falara duma irmã. [...] Respondi: 'Com certeza. Estou ao seu dispor. [...]*
2. *Desliguei o telefone, um pouco aturdido pelo inesperado da visita. Sentia-me contente por ir saber notícias de António, mas descobri que havia nervosismo, além do contentamento, ao dar pela agitação [...] com que arrumava rapidamente a casa. [...]*
3. *Estivemos juntos mais de seis horas e creio que devo chamar-lhe M. Escrevo devagar, escrevo depois de seis horas de diálogo, mas não me é possível e provavelmente não saberia exprimir, como se vividos no instante, sentimentos e emoções que vão aparecer aqui ordenados, não direi classificados, mas passados de mão para mão e dispostos segundo o peso, a densidade e (já que não deixei de pintar) a cor. [...] Nascer, viver, morrer são verdades universais e sequência natural. Se quisermos transformá-las em verdade pessoal e em sequência cultural, teremos de escrever muito mais do que os três verbos por aquela ordem dispostos, e admitir que, entre os dois extremos de nada e nada, o viver possa conter alguns nascimentos e mortes, não apenas os alheios que de algum modo nos toquem ou firam, mas outros nossos: tal como a cobra, largamos a pele quando nela não cabemos, ou então vêm a faltar-nos as forças e atrofiamo-nos dentro dela, e isto só acontece aos humanos. [...] Ainda seguro restos de pele antiga, mas sobre as fibras dos músculos e as cordas dos tendões uma rede frágil se estende já, primeira metamorfose do meu bicho-da-seda pessoal que dentro do casulo suponho terá vida suces-*

*siva e não morte. Não me parece estimável o estado de crisálida: a sua inviabilidade como tal contradiz o contínuo que é, para mim, o fluxo vivo. (E, no entanto, a crisálida vive).*

4. *Uma porta é, ao mesmo tempo, uma abertura e aquilo que a fecha. Nos romances e na vida, pessoas e personagens gastam algum do seu tempo a entrar e a sair de casas ou de outros lugares. É um acto banal, pensa-se, um movimento que não costuma merecer reparo ou registo particular. **Que eu me lembre, só o mais literário dos pintores (Magritte) observou a porta e a passagem por ela com olhos surpreendidos e talvez inquietos. As portas de Magritte, abertas ou entreabertas, não garantem que do outro lado esteja ainda o que lá tínhamos deixado.** Antes entrámos e era um quarto de cama; outra vez entraremos e será um espaço livre e luminoso, com nuvens passando devagar sobre um azul pálido, sereníssimo. (MPC, p. 239-241).*

O segmento 6 refere-se ao capítulo 31. Falemos um pouco dos capítulos 29 e 30, intervalos entre este e o quinto segmento. O capítulo 29 é dedicado a António, amigo do narrador. Por ele, ficamos sabendo da prisão de António, ordenada por motivações políticas. A notícia da prisão provocou em H. o sentimento da descoberta de outra face do amigo, até então desconhecida. H. resolve ajudar António, não sabe muito bem como. Dirige-se a Caxias, onde está a prisão, para visitá-lo. No capítulo 30, o narrador nos conta o insucesso quanto à visita ao amigo. Para a polícia, sua amizade não basta como passaporte; não consegue sequer notícias de António. Humilhado, H. resolve procurar a família do amigo.

O capítulo 31, razão deste segmento, trata da transformação de H. Para isso, contribuiu, com grande relevância, a entrada de M. na vida do pintor. Desta forma, é narrado o primeiro encontro entre ambos. Como se falaram pela primeira vez, as primeiras impressões, o que fizeram, aonde foram. É importante registrar que a chegada de M. à casa de H. é preparada por uma preleção sobre portas, que figurativizam a entrada de M. na vida de H. e sua transformação. Sobre portas, falaremos com mais detalhes no tópico destinado ao texto não-verbal, de Magritte. Como já dito, António encontra-se preso. Antes da prisão, porém, ele orienta a irmã M. a procurar H. no caso de alguma dificuldade. H. sequer sabia da existência da irmã de seu amigo. É neste ambiente que se dá o primeiro encontro entre os dois. H. fica encantado com M. neste primeiro encontro, que, segundo ele, durou mais de seis horas. H. repete essa informação várias vezes.

Sob o ponto de vista da estruturação temporal, o discurso presente neste segmento merece atenção. No terceiro parágrafo, há uma estratégia enunciativa que consiste no fato de o narrador avisar que está escrevendo sobre o que dirá nas próximas linhas. Isso já denuncia uma compressão no tempo:

*Escrevo devagar, escrevo depois de seis horas de diálogo, mas não me é possível e provavelmente não saberia exprimir, como se vividos no instante, sentimentos e emoções que vão aparecer aqui ordenados, não direi classificados, mas passados de mão para mão e dispostos segundo o peso, a densidade e (já que não deixei de pintar) a cor. (MPC, p. 240).*

Há no segmento um movimento inicial de fluidez no tempo para, numa situação intermediária, ocorrer uma resistência ou uma compressão, e, finalmente, a retomada da fluidez. Para facilitar nossa argumentação, apresentamos a seguir as ligações entre os parágrafos do segmento, ou seja, a finalização de um parágrafo e o início do subsequente. Fazemos exceção ao quinto parágrafo, pois preferimos reproduzi-lo integralmente, visto conter maior representatividade quanto à suspensão do tempo, ou seja, daquilo que estamos tratando ao longo do segmento.

### O tempo fluido

Ligação entre o último parágrafo do capítulo anterior com o primeiro parágrafo do capítulo 31. De um parágrafo como para outro, percebemos o tempo passar: "ao fim da tarde desse dia, seriam sete horas [...]."

§ final do capítulo anterior. *Estava decidido. No dia seguinte iria a Santarém e não descansaria nem sairia de lá enquanto não descobrisse os pais de António. Era o mínimo que eu podia fazer. (MPC, p. 238).*

§ 1. *Não foi preciso ir. Ao fim da tarde desse dia, seriam sete horas, o telefone tocou. (MPC, p. 239).*

Ligação entre o primeiro e o segundo parágrafos. Informações práticas que ensejam acontecimentos. Após desligar o telefone, H. resolve organizar a casa, faz isso com enorme rapidez.

§ 1. *Ela respondeu simplesmente. 'Não preciso. Tenho a sua morada.' (MPC, p. 239).*

§ 2. *Desliguei o telefone, um pouco aturdido pelo inesperado da visita. (MPC, p. 239).*

Ligação entre o segundo e o terceiro parágrafos. O narrador mescla informações do passado e do presente. No parágrafo 2 termina de arrumar a casa, fato que aconteceu

antes do encontro com M. Inicia o parágrafo 3 com um "salto" de algumas horas no tempo, avisa que são duas horas da manhã, momento em que o encontro já ocorreu. Neste parágrafo, o narrador pondera sobre o que escreve e sobre as situações de transformação.

§ 2. *E, feito isso num rufo, tive de sentar-me com um livro, a olhar para ele, julgo que a lê-lo. Era uma obra sobre Braque, é tudo quanto neste momento sei. (MPC, p. 240).*

§ 3. *Agora são duas horas da noite [...] e acabo de chegar da rua. Fui levar a irmã de António a casa dele, onde vai passar a noite. (MPC, p. 240).*

Ligação entre o terceiro e o quarto parágrafos. O narrador continua no tempo da narrativa da autobiografia. Em suas reflexões, ele se vale do tempo presente.

§ 3. *Não me parece estimável o estado de crisálida: a sua inviabilidade como tal contradiz o contínuo que é, para mim, o fluxo vivo. (E, no entanto, a crisálida vive.) (MPC, p. 241).*

§ 4. *Uma porta é, ao mesmo tempo, uma abertura e aquilo que se fecha. (MPC, p. 241).*

### O tempo comprimido, suspenso:

Ligação entre o quarto e o quinto parágrafos. O narrador volta a cena para o encontro com M. A situação é de tamanha importância que tem-se a impressão que o tempo está suspenso. O espaço ocupado pela porta adquire significação diferente do que vinha apresentando até então: "Foi assim que vi a irmã de António."

§ 4. *Estranho, sobretudo, que se tome como insignificante o que digo ser o espaço instável entre as ombreiras. E, no entanto, é por aí que os corpos passam e se detêm a olhar. (MPC, p. 241).*

§ 5. *Foi assim que vi a irmã de António. Julgava-me atento, mas não a ouvi subir a escada. O toque súbito e breve da campainha fez-me dar um salto, largar o livro, desejar infantilmente, enquanto atravessava o atelier, que a capa tivesse ficado para cima, abrir e puxar a porta para trás. Um movimento composto desenvolvido sem pausas. **E agora a brevíssima suspensão, o tempo de romper a invisível película que cobre o vão da porta, o tempo da instantânea hesitação dos pés no limiar, o tempo para se procurarem e encontrarem os olhos que chegam e os olhos que esperavam.** Um homem e uma mulher. Repito: escrevo isto horas depois, é do ponto de vista do acontecido que*

*relato o que aconteceu: não descrevo, recordo e reconstruo. Junto à última sensação táctil a primeira, e esta, reconstituída agora, é reconstituída noutro plano: despedi-me há pouco de M. com um aperto de mão, não exactamente, foi com um aperto de mão que a recebi: entre os dois gestos houve, direi, uma igualização. **O tempo decorrido entre esses gestos é tomado, pois, como um instante só e não como uma sucessão justaposta de horas**, cheias ou não tanto assim, fluidas ou densas, vagarosas ou, pelo contrário, relampejantes. Por isso este relato há-de parecer conter de menos e conter de mais. E não se saberá nunca o que realmente conteve o tempo aqui comprimido. (MPC, p. 242, negritos nossos).*

Ligação entre o quinto e o sexto parágrafos. O expediente da metalinguagem é constante na argumentação de H. Aqui explicitamente, ele faz alusão à suspensão do tempo. É como se tivessem parados os instantes em que M. manteve-se parada à porta. Esta compressão fica também patente quando o narrador faz reflexões sobre portas para logo após discorrer sobre a chegada de M. A descrição de M. é feita como se ela estivesse parada à porta.

§ 6. *M. ficou parada à porta, a olhar-me. A primeira coisa que vi foi os olhos. (MPC, p. 242).*

Ligação entre o sexto e o sétimo parágrafos. Como aludido anteriormente, continuam suspensos os instantes em que os dois se encontram parados à porta. H. continua descrevendo M.

§ 6. *Porém, lembro que depois vieram seis horas de olhos, de palavras, de pausas. [...] (MPC, p. 243).*

§ 7. *Repetiu as palavras que começara por dizer-me ao telefone: 'Sou a irmã de António.' E acrescentou: 'Chamo-me M.' Abri mais a porta para a deixar entrar. (MPC, p. 243).*

Ligação entre o sétimo e o oitavo parágrafos. M. já está no interior da casa de H., mas tudo se passa de forma bastante vagarosa.

§ 7. *'Como foi que se passou?' 'Não foi bom. Mas há quem tenha razões de queixa muito maiores.' (MPC, p. 246).*

§ 8. *Houve depois um silêncio. O meu diagrama relacional recuperava a estabilidade. (MPC, p. 246).*

### O tempo fluido:

Ligação entre o oitavo e o nono parágrafos. Os dois resolvem jantar. A relação com o tempo agora está alterada. "Em dois minutos estávamos na escada."

§ 8. *'Espontaneidade, em mim, coisa rara. M. hesitou um momento, ou foi só o movimento de inspirar, e respondeu: 'Quero.'* (MPC, p. 248).

§ 9. *Conviemos ambos que eram precisamente horas de jantar. Em dois minutos estávamos na escada.* (MPC, p. 248).

Ligação entre o nono e o décimo parágrafos. O narrador informa sobre o que fizeram na rua, continua a impressão do tempo que passa, vagarosamente, mas passa.

§ 9. *Sabia que não lhe iria tocar, e não toquei, mas os meus dedos ficaram a saber a distância: tão pouca, tanta.* (MPC, p. 249).

§ 10. *Passo a resumir. Jantámos e eu levei-a até à porta da casa do irmão. Mas o jantar foi lento e conversado, e depois demos largas voltas pela cidade, falando quase sem interrupção.* (MPC, p. 249).

Finalização do décimo parágrafo, do capítulo, do segmento:

§ 10. *Esquecidos da formalidade do aperto de mão habitual, demos as mãos. Não foi muito tempo, e apenas quase um roçar de pele. 'Boas noites', disse eu. 'bom trabalho', respondeu ela, sorrindo.* (MPC, P. 249).

Finalizando esta discussão em torno da categoria temporal percebida ao longo do segmento, temos que sua representação sintática se inscreve da seguinte forma: *tempo fluido vs tempo comprimido vs tempo fluido*.

### O discurso metafórico

Para Fiorin (1992, p. 86), "metáfora e metonímia são procedimentos discursivos de constituição do sentido." Ao utilizá-las, o narrador cria, segundo o autor, uma "impertinência semântica" capaz de produzir novos sentidos. No segmento sob análise, H. se encontra na situação de um homem apaixonado ou prestes a se apaixonar. O enunciador desse discurso precisa fazer o enunciatário crer em tudo aquilo que diz. Para tanto, ele se vale, dentre outras estratégias, de metáforas e metonímias.

### Para falar de sua transformação:

1. **Tal como a cobra, largamos a pele quando nela não cabemos**, ou então vêm a faltarmos as forças e atrofiamo-nos dentro dela, e isto só acontece aos humanos. [...] Ainda seguro restos de pele antiga, mas sobre as fibras dos músculos e as cordas dos tendões uma rede frágil se estende já, **primeira metamorfose do meu bicho-da-seda pessoal que dentro do casulo suponho terá vida sucessiva e não morte**. (MPC, p. 240-241, negritos nossos).
2. **Uma porta é, ao mesmo tempo, uma abertura e aquilo que a fecha**. Nos romances e na vida, pessoas e personagens gastam algum do seu tempo a entrar e a sair de casas ou de outros lugares. É um acto banal, pensa-se, um movimento que não costuma merecer reparo ou registo particular. (MPC, p. 241, negritos nossos).

### Quando descreve M.:

1. A primeira coisa que vi foi os **olhos**: claros, amarelos, dourados, ou ruivos, largos e abertos, **fitos em mim como janelas não sei se mais abertas para dentro do que para fora**. (MPC, p. 242, negritos nossos).
2. O sorriso de M. abre-se de repente e leva tempo a apagar-se: **sorri como uma criança para quem as maravilhas que fazem sorrir continuam a ser maravilhas depois do sorriso** e por isso o retêm. (MPC, p. 244, negritos nossos).

## Figurativizações

### a. para o tema do autoconsolo:

H. deseja conhecer os sentimentos que M. nutre com relação à prisão de António. Afinal, é este o ponto comum existente entre os dois. Ao pronunciar sobre o assunto, M. exterioriza, além de desgosto e preocupação, o necessário autoconsolo:

*'Procuro pensar apenas que o António está a viver alguns dos seus dias noutra lugar, que esses dias, poucos ou muitos, são também a sua vida e que o lugar é um dos lugares possíveis para a vida de cada um de nós.'* (MPC, p. 245).

**b. para o tema da situação política em Portugal:**

Diferentemente do que ocorreu no segmento 5, quando o narrador expunha sentimentos agressivos em torno da situação política em Portugal, agora, no segmento 6, o narrador continua argumentando sobre seu país, mas de forma mais amena. Ele está sereno, transformado em um novo homem. Evidentemente, mantém seus princípios, porém, sob novos pontos de vista. Esse novo ponto de vista, ele transfere para M., que, em certa altura, diz:

*Como vê, entre a liberdade e a suspeita, entre a suspeita e a prisão, as distâncias são pequenas. Mas não devemos preocupar-nos demasiado. A polícia não pode meter na prisão todas as pessoas de quem desconfia. Aliás, o regime fascista encontrou uma boa e simples maneira de resolver este problema. Caxias é apenas uma prisão dentro doutra prisão maior, que é o País. (MPC, p. 245).*

**c. para o tema da disparidade:**

O encontro com M. despertou em H., em apenas um dia, situações díspares, próprias de quem se encontra inebriado pelos acontecimentos. À tarde, entre contente e nervoso, antes do encontro com M., executa tarefas domésticas; à noite, após o encontro, escreve e pondera sobre questões filosófico-existenciais.

1. tarefas domésticas:

*Desliguei o telefone, um pouco aturdido pelo inesperado da visita. Sentia-me contente por ir saber notícias de António, mas descobri que havia nervosismo, além do contentamento, ao dar pela agitação, pela precipitação com que arrumava rapidamente a casa, guardava roupas espalhadas pelas cadeiras, dava socos nas almofadas do divã para as afofar. Queria que a casa estivesse em ordem. Pus umas toalhas lavadas na casa de banho, tapei com um plástico (mas não artista) alguma louça suja que havia na cozinha. E, feito isso num rufo, tive de sentar-me com um livro, a olhar para ele, julgo que a lê-lo. Era uma obra sobre Braque, é tudo quanto neste momento sei. (MPC, p. 239-240)*

2. tarefas filosóficas:

*Nascer, viver, morrer são verdades universais e sequência natural. Se quisermos transformá-las em verdade pessoal e em sequência cultural, teremos de escrever muito mais do que os três verbos por aquela ordem dispostos, e admitir que, entre os dois extremos de nada e nada, o viver possa conter alguns nascimentos e mortes, não apenas os alheios que de algum modo nos toquem ou firam, mas outros nossos. (MPC, p. 240).*

### As oposições

Finalizando, propomos a seguir algumas oposições semânticas possíveis de semiotizar o que foi verificado no trecho verbal.

1. *compressão vs fluidez* – relativa à maneira como o discurso se estrutura em sua categoria temporal;
2. *conhecido vs desconhecido* – relativa ao processo de transformação de H. que se completa ao conhecer M;
3. *interior vs exterior* – relativa às reflexões efetuadas por H. com relação às portas;
4. *simples vs complexo* – relativa às tarefas executadas por H. em função do encontro com M.

### 3.3.6.2 o visual – René Magritte

Figura 21. MAGRITTE, René. *O reino encantado* (detalhe). 1953. Coleção particular. Bélgica.<sup>64</sup>



Portas, para René Magritte, como lembrado pelo narrador saraguiano, são referências recorrentes em seus trabalhos; portas que se abrem, que se fecham, que se "arrebentam", enfim, sempre a passagem de um lugar para outro lugar, de um tempo para outro tempo.

Neste quadro, em particular, a exemplo do que ocorre em *MPC*, onde notamos dois romances em um só, temos a percepção, na verdade, de dois quadros: um, revelador do dia, aquém da porta; outro, revelador da noite, além da porta. A percepção da porta como elemento de condução de um lugar a outro lugar, do lugar de *dentro* para o lugar de *fora*, pode ser também verificada em artigo de Soares (2001):

Em relação às imagens, quem melhor expressa esse jogo de *dentro e fora* das telas e janelas é o pintor René Magritte. [...] Há ainda uma outra versão de *A condição humana* (1935) em que realidade e reprodução misturam-se e confundem-se a tal ponto que não podemos mais estabelecer os limites entre a vista do mar e a imagem no cavalete. (SOARES, 2001, p. 34).

Voltando à percepção do dia e da noite, notamos que a definição desse estado diurno ou noturno reside nos efeitos da luminosidade. O dia, iluminado pela luz do sol, evidenciada pelo azul claro do céu e pela possibilidade de visão das nuvens brancas. A noite, evidenciada pelo azul escuro, está iluminada pela luz da lua e das estrelas. Assim, nosso olhar percebe, simultaneamente, a presença do dia e da noite que trazem à tona a represen-

<sup>64</sup> Fragmento de mural instalado no Grande Salão do Cassino Knokke, na cidade de Knokke-Heist, Bélgica. Fotos do mural completo podem ser vistas em MEURIS, 2004, p. 160-163.

tação da natureza veiculada pelo *encontro*, no horizonte (em segundo plano), entre céu e mar; à frente (em primeiro plano), o *encontro* entre mar e terra, onde se instala a porta.

Há ainda que assinalar duas superposições de grande importância para a construção do sentido do que se apresenta no quadro: 1. há, em praticamente toda a extensão vertical da porta, a presença de um castiçal e sua respectiva vela, cuja chama se confunde com o traçado da lua<sup>65</sup>; 2. na parte superior do vão da porta, evidencia-se a noite, com o azul escuro, a presença da lua e das estrelas, porém, na parte inferior do vão da porta, mais precisamente na linha que define os encontros naturais entre céu, mar e terra, onde se encontra a base do castiçal, ainda são notáveis os vestígios da claridade do dia, que se confundem com a claridade que percebemos no horizonte se nosso olhar se fixar no que há aquém da porta, ou, de outra forma, fora de seu vão. Nessa linha, também é possível verificar a continuidade, entre o que se vê aquém e além da porta, de uma mancha azul que sugere montanhas ao longe que se unem numa possibilidade vulcânica em direção à lua. Enfim, a porta nos coloca diante de um espetáculo que se desdobra em duas construções: uma noturna e outra diurna. Dessa forma, podemos esquematizar o plano da expressão com relação à categoria *luminosidade* em três sub-categorias: *luz vs. obscuridade; luz natural vs luz artificial; luz direta vs. luz indireta*. A luz e a obscuridade realizam-se com as noções do dia e da noite; a luz natural e a luz artificial realizam-se com a lua, as estrelas, a pressuposição do sol e a pressuposição da chama da vela; a luz direta e a luz indireta realizam-se pelo sol, pela lua, pela claridade mostrada pelas nuvens e pela parte inferior da porta.

Quanto ao plano do conteúdo, podemos depreender a temática da passagem, da transposição, como dito antes, de um lugar para outro lugar, de um tempo para outro tempo, enfim da transformação. Essa transposição é figurativizada pela porta, generosamente aberta, como um convite à vivência de novas situações. O quadro que se delineia pelo vão da porta mostra o desconhecido. Sabemos que numa situação desconhecida, as imagens se confundem, criam ilusões e fantasmas e, por essa razão, o desconhecido é amedrontador, mas, ao mesmo tempo, desafiante. Essas ilusões e fantasmas estão figurativizados na aglutinação ocorrida entre as luzes da lua e da chama da vela e na desproporção de tamanho entre o conjunto castiçal e vela com relação à porta. Para enfrentarmos aquilo que nos dá medo e nos desafia, precisamos de algo que nos proporcione entender melhor o porvir, enfim, precisamos de luz, que é o que a todo momento o quadro está a denunciar. Como o

---

<sup>65</sup> Lua na sua fase crescente ou minguante, a depender de onde se situa o observador, no hemisfério sul ou no hemisfério norte.

plano da expressão, nesse caso, está intimamente ligado às possibilidades de luz, podemos então relacioná-lo com o que está semantizado no plano do conteúdo, ou seja, temos um percurso que parte do conhecido: alguém da porta, a proximidade, a terra firme, a luz do sol; passa pela negação desse conhecido: a desproporção entre os tamanhos da vela e da porta, a distância, a claridade que se finda, a confusão entre a chama da vela e a luz da lua; culmina no desconhecido: além da porta, o distanciamento, o céu escuro.

### A intertextualidade

No texto verbal que referencia a obra de Magritte, o pintor saramaguiano menciona também o que, no dia a dia, fazemos com as portas, ou seja, elas nos servem para adentrar aposentos e para deles sairmos. "*Antes entrámos e era um quarto de cama; outra vez entraremos e será um espaço livre e luminoso, com nuvens passando devagar sobre um azul pálido, sereníssimo*". (MPC, p. 241). Este pequeno trecho nos encaminha a outra obra de Magritte, *Valores pessoais*, a seguir reproduzida:

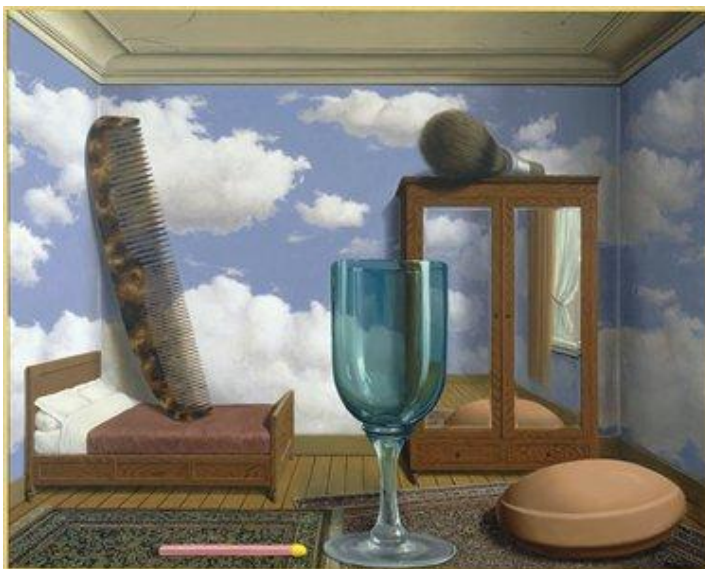


Figura 22. MAGRITTE, René. *Valores pessoais*. 1952. Museu de arte moderna de San Francisco, EUA.

Essa incursão pela obra do pintor belga talvez seja mais bem explicada se verificarmos o que ocorre no capítulo 35:

*Ergo-te do chão, nua. Seguraste-te ao meu ombro e pisas o mesmo chão que eu. Repara, são os nossos pés, herança enigmática, plantas que desenham, elas, o pouco espaço que ocupamos no mundo. Estamos entre as ombreiras da porta. Sentes a película invisível que é preciso romper, o hímen das casas, rasgado e renovado? **Dentro é um quarto. Não te prometo o céu claro e as nuvens vagarosas de Magritte.** Estamos ambos húmidos como se tivéssemos saído do mar e entramos como numa pequena caverna onde a escuridão se sente no rosto. MPC, p. 270-271).*

Lembramos que o presente segmento faz parte do capítulo 31, responsável pela transformação de H. Neste capítulo, ele conhece M., irmã de António, e que desempenha o relevante papel de coadjuvar a sua transformação. No capítulo 35, fragmento reproduzido anteriormente, o narrador oferece-nos, por meio da escrita, um quadro pictórico em que descreve um encontro apaixonado entre ele e M.

A seguir, listamos quadro que esquematiza as relações semissimbólicas possíveis em torno da categoria da luminosidade. Na sequência, listamos também, como forma de demonstrar uma outra sintaxe dos elementos responsáveis pela relação semissimbólica, quadro que demonstra os percursos efetuados pelos componentes iluminados ou iluminadores.

Quadro 19. Magritte: homologações – o semissimbolismo e as categorias da luz

Distribuições	Plano da expressão			Plano do conteúdo		
Equilíbrio I	luz	vs	obscuridade	antes	vs	depois
	não-obscuridade	vs	não-luz	não-depois	vs	não-antes
	dia	vs	noite	antes	vs	depois
	não-noite (inferior no vão da porta)	vs	não-dia (horizonte no plano profundo)	não-depois	vs	não-antes
Equilíbrio II	luz natural	vs	luz artificial	natural	vs	artificial
	não luz artificial	vs	não luz natural	não-artificial	vs	não-natural
	sol	vs	chama da vela	natural	vs	artificial
	lua, estrelas	vs	claridade pelas nuvens	não-artificial	vs	não-natural
Equilíbrio III	luz direta	vs	luz indireta	conhecido	vs	desconhecido
	não luz indireta	vs	não luz direta	não-desconhecido	vs	não-conhecido
	sol	vs	lua	conhecido	vs	desconhecido
	estrelas	vs	claridade pelas nuvens	não-desconhecido	vs	não-conhecido

Quadro 20. Magritte: percursos vinculados à categoria da luminosidade

PE	luz	→	não-luz	→	obscuridade
PC	antes	→	não-antes	→	depois
PE	dia	→	não-dia	→	noite
PC	antes	→	não-antes	→	depois
PE	luz natural	→	não luz natural	→	luz artificial
PC	natural	→	não-natural	→	artificial
PE	sol	→	claridade pelas nuvens	→	chama da vela
PC	natural	→	não-natural	→	artificial
PE	luz direta	→	não luz direta	→	luz indireta
PC	conhecido	→	não-conhecido	→	desconhecido
PE	sol	→	claridade pelas nuvens	→	lua
PC	conhecido	→	não-conhecido	→	desconhecido

### 3.3.6.3 H. e Magritte em confronto

O exame realizado no item anterior possibilitou chegarmos a vários percursos, entre eles, o *conhecido* → *não-conhecido* → *desconhecido*. Podemos empreender este mesmo percurso se voltarmos ao trecho verbal (páginas 240-241), que, em última instância, trata da transformação, à qual se sujeita o homem. E, para se transformar, é necessário transpor barreiras, superar desafios, enfim, ir em busca do desconhecido. A temática da transformação se realiza pelas metáforas utilizadas pelo narrador quando faz referência à cobra que abandona a pele quando já não lhe serve mais e ao processo de metamorfose por que passa o bicho-da-seda.

Para finalizar o estudo deste segmento, lembramos que o fazer intersemiótico presente na relação entre as obras de Magritte e de Saramago estabelece o fio condutor de praticamente toda a narrativa de *MPC* e não só do trecho verbal aqui observado, que explicita a presença de Magritte. A transformação em um novo homem, em um novo pintor, é o objetivo constante de H. Magritte abre-lhe as portas do desconhecido e o encanta com um mundo de inúmeras possibilidades. Quanto ao tema da transformação veiculado nos dois textos, confrontamos os percursos realizados no trecho verbal de *MPC* com os planos de expressão e de conteúdo observados no quadro de Magritte. Podemos assim relacioná-los todos às categorias semânticas mínimas *anterioridade vs posterioridade* e *interioridade vs exterioridade*.

### 3.3.7 Segmento 7 – O autoconhecimento

Este segmento abrange o estudo de dois objetos: 1. um texto verbal, referente aos dois últimos capítulos do romance, isto é, o trigésimo-sexto e o trigésimo-sétimo, páginas 273 a 277. No trecho verbal, observamos, com prioridade, as fases do nível narrativo (a manipulação, a competência, a performance e a sanção) e os intertextos; 2. um texto visual, referente à obra *Retrato de Paracelso*, de Peter Paul Rubens, citado no trecho verbal. Neste texto visual, examinamos de que forma emergem os elementos responsáveis pela sintaxe e pela semântica da imagem, com o fim de buscar as relações entre os planos do conteúdo e da expressão, ou seja, as relações semissimbólicas. Essas relações nos encaminham a um confronto entre os dois textos, o verbal e o visual, o que nos facilita a definição do nível fundamental de significação geral.

#### 3.3.7.1 o verbal – menção a Rubens

*1. Tem já destino a tela que pus no cavalete. Para o retrato de M. é ainda cedo, mas o meu tempo chegou. Amadureceu a tela [...], amadureceu, se pode, o espelho [...], amadureci eu [...]. Olho-me na superfície polida, ainda fechados os tubos, secos os pincéis que há semanas se cobrem de pó. Olho-me ao espelho, não distraído, não de passagem solta, mas atento, avaliando, medindo a profundidade do golpe que vou dar. Um pincel, senhores [...], um pincel é assim como um bisturi. Não é um bisturi, mas assim como um bisturi. Serve para levantar, delicadamente ou aos rasgões, a pele dos senhores da Lapa, por exemplo, e saber quem está por baixo. [...] Nesta outra cirurgia plástica, creio não ter ficado muito atrás dos especialistas: em caso algum ficaram à mostra as costuras, as cicatrizes, os contornos, o sinal dos enxertos. Receio que depois de me apearem dos pregos ou escápulas em que me penduraram, não encontrem fácil substituição: os Maltas vão-se acabando, se não era eu precisamente o último. E agora retiro-me. Desenho projectos de embalagens, introduzo o suplemento de arte nas campanhas de publicidade e, cautelosamente pergunto ao copy-writer cioso da sua literatura se concorda em deslocar para a direita a sua frase, para benefício de uma linha minha que precisa de desafio. Estou portanto no intervalo. É tempo de colocar numa tela este rosto inteiro, de olhos e do que vêem ao seu redor os olhos no espelho, todas estas linhas e planos que de uma maneira ou de outra sempre convergem para os pontos de fuga que são as pupilas.*

2. E agora, o retrato, o autorretrato, a autópsia, que significa, em primeiro lugar, inspecção, contemplação, exame de si mesmo. [...] Toda a luz que puder reunir, mas não tanta que apague os traços, não tão pouca que os esconda. E um pincel muito firme, [...] Diria que o meu rosto está já pintado por baixo de uma camada compacta que vai ser preciso levantar. Torno a dizer que o pincel é assim como um bisturi. Será também uma navalha, um raspador, e porque não uma picareta? Isto é também um trabalho de arqueologia.

3. Tenho ideias definidas sobre o quadro. Haverá em baixo uma barra preta, qualquer coisa como um parapeito ou um muro. Terei a mão esquerda pousada nesse balcão uniforme, liso, e a direita assente sobre ela, segurando umas folhas de papel. Na folha de cima, dobrada segundo um ângulo que permita a leitura, estarão desenhadas as três primeiras palavras deste manuscrito: demonstro assim que a espiral pode ser representada pelas letras do alfabeto. Figurar-me-ei de meio corpo. Por trás de mim, como se asomasse ao muro para ver quem passa, haverá uma paisagem de planície. [...] Este quadro será armoriado. Terá no canto superior esquerdo uma cópia miniatural dos senhores da Lapa, e no canto superior direito uma outra cópia reduzida: a do quadro que copiei e adaptei de Vitale da Bologna. Prolongamento deste manuscrito, escrito ele próprio à mão, o retrato há-de copiar alguma coisa. Como o manuscrito, e ao contrário do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as sondagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário: acentuará tudo. Desejará, no entanto, dizer mais, como cópia, do que esteja dito naquilo que copiar. Ao desejá-lo, não julgará poder dizer melhor: o pior que por infelicidade disser, terá a mesma ou ainda maior necessidade: ainda não fora dito. **O retrato de Paracelso pintado por Rubens é, sem dúvida, melhor do que este que me sairá das mãos: é ele, porém, o meu modelo, a minha referência, é ele que está no retrato que descrevi.** Este meu quadro, em suma [...], não recusará a cópia, torná-la-á explícita. Por isso, é uma verificação. Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas [...] que a escondem. (MPC, p. 273-276, negritos nossos).

Os capítulos 36 e 37 formam o segmento 7. Entre este e o segmento 6, temos os capítulos 32 a 35. Seguem informações sobre o intervalo. No capítulo 32, H. se manifesta quanto à relação com a família de António. Leva M. (irmã de António) e os pais até a prisão de Caxias para visitá-lo. Neste capítulo, o narrador fornece as pistas iniciais do grande interesse que nutre por M. Dedicar-lhe palavras de carinho e admiração. No capítulo 33, como num prenúncio histórico ligado ao fim do estado totalitário em Portugal, marcado pela data de 25 de abril de 1974, o narrador reproduz, na íntegra, cópia do manifesto do Movimento dos Oficiais, documento atestante do apoio dos oficiais à libertação dos presos políticos. No capítulo 34, o narrador nos envolve com sentimentos alimentados em relação a M. Vão jun-

tos a Caxias novamente para visitar António. Pelo caminho, M. expõe para H. suas convicções políticas. Os dois mostram-se mutuamente apaixonados. No capítulo 35, o narrador nos conta sobre sua "explosão" de amor. Recebe M. em casa para passarem juntos a primeira noite de amor. De rara beleza narrativa, acompanhamos, neste capítulo, a descrição dos momentos vividos pelos dois amantes.

Chegamos ao capítulo 36. Aqui o narrador cuida da confecção do autorretrato, pois, para H., é chegada a hora da autorrevelação. Em obediência à máxima de que, para resolver os próprios conflitos, precisamos buscar as soluções dentro de nós, o narrador utiliza a figura do autorretrato para resolver sua pendência com o mundo. Assim, temos o narrador-pintor retratado no encontro consigo. Nesse autorretrato, ele sintetiza os conflitos de sua vida: ao se referir aos senhores da Lapa, dá espaço a pessoas que desacreditaram em seu talento; ao se referir ao quadro que adaptou de Vitale da Bologna, admite a dificuldade criadora própria do ser humano. O narrador idealiza um autorretrato que possa, efetivamente, incitá-lo à contemplação, à inspeção, à reflexão, enfim, segundo suas palavras, à "verificação". Na verdade, um autorretrato escrito à mão. Pintar um quadro com palavras, tarefa exclusiva de um escritor pintor. Assim, a narrativa contida neste capítulo justifica, de forma plena, o estatuto de escrepintor dado a H. por ele mesmo. Sem nenhuma sombra de academicismo, nas páginas finais, o narrador apresenta um resumo de todas as sequências narrativas desenroladas até o momento. Do ponto de vista da semiótica, lembramos que essas sequências, ou fases, evidenciam as relações do sujeito com o objeto-valor. Neste caso, temos como objeto-valor o autorretrato, que figurativiza a revelação, o autoconhecimento. Seguem os trechos que marcam, sinteticamente, as sequências narrativas, a saber, a manipulação, a competência, a performance e a sanção.

### A manipulação

Lembramos que a manipulação é a fase em que o sujeito é preparado para a ação, por meio de um *querer* ou de um *dever*. Os dois trechos seguintes demonstram, em poucas palavras, toda a trajetória de H. no romance. Ele se sente "amadurecido" para a ação. Chegou o momento em que ele *quer* e *deve* pintar o autorretrato.

1. *Tem já destino a tela que pus no cavalete. Para o retrato de M. é ainda cedo, mas o meu tempo chegou. Amadureceu a tela (sob o ar e a luz do atelier), amadureceu, se pode, o*

espelho (baço do tempo), amadureci eu (este rosto marcado, esta tela, este outro espelho). (MPC, p. 273).

2. *Estou portanto no intervalo. É tempo de colocar numa tela este rosto inteiro, de olhos e do que vêem ao seu redor os olhos no espelho, todas estas linhas e planos que de uma maneira ou de outra sempre convergem para os pontos de fuga que são as pupilas. Tanto mais que há outra razão. Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce.* (MPC, p. 274).

## A competência

A competência, fase em que o sujeito adquire os instrumentais para a ação, ou seja, um *saber* ou um *poder*. Nos trechos seguintes, H. demonstra, com minúcias, o saber adquirido ao longo do processo de amadurecimento. Ele sabe o que é um pincel e para que serve; o que é um autorretrato, para que serve e como fazê-lo; reconhece seu valor como pintor.

### a. o que é um pincel e para que serve

1. *Um pincel, senhores [...], um pincel é assim como um bisturi. Não é um bisturi, mas assim como um bisturi. Serve para levantar, delicadamente ou aos rasgões, a pele dos senhores da Lapa, por exemplo, e saber quem está por baixo.* (MPC, p. 273).
2. *E um pincel muito firme, [...] Diria que o meu rosto está já pintado por baixo de uma camada compacta que vai ser preciso levantar. Torno a dizer que o pincel é assim como um bisturi. Será também uma navalha, um raspador, e porque não uma picareta? Isto é também um trabalho de arqueologia.* (MPC, p. 275).

### b. o que é um autorretrato e para que serve

1. *E agora, o retrato, o autorretrato, a autópsia, que significa, em primeiro lugar, inspecção, contemplação, exame de si mesmo. [...] Toda a luz que puder reunir, mas não tanta que apague os traços, não tão pouca que os esconda.* (MPC, p. 275).

2. *Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas [...] que a escondem. Ora, eu creio que não valeremos muito como artistas [...] se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim. [...] Verificar, simples opinião minha, é a verdadeira regra de ouro. (MPC, p. 276).*

### **c. como fazer um autorretrato**

*Tenho ideias definidas sobre o quadro. Haverá em baixo uma barra preta, qualquer coisa como um parapeito ou um muro. Terei a mão esquerda pousada nesse balcão uniforme, liso, e a direita assente sobre ela, segurando umas folhas de papel. Na folha de cima, dobrada segundo um ângulo que permita a leitura, estarão desenhadas as três primeiras palavras deste manuscrito: demonstro assim que a espiral pode ser representada pelas letras do alfabeto. Figurar-me-ei de meio corpo. Por trás de mim, como se assomasse ao muro para ver quem passa, haverá uma paisagem de planície. [...] Este quadro será armoriado. Terá no canto superior esquerdo uma cópia miniatural dos senhores da Lapa, e no canto superior direito uma outra cópia reduzida: a do quadro que copiei e adaptei de Vitale da Bologna. (MPC, p. 275-276).*

### **d. o sujeito pintor reconhece seu próprio valor**

*Nesta outra cirurgia plástica, creio não ter ficado muito atrás dos especialistas: em caso algum ficaram à mostra as costuras, as cicatrizes, os contornos, o sinal dos enxertos. Receio que depois de me apearem dos pregos ou escápulas em que me penduraram, não encontrem fácil substituição: os Maltas vão-se acabando, se não era eu precisamente o último. E agora retiro-me. Desenho projectos de embalagens, introduzo o suplemento de arte nas campanhas de publicidade e, cautelosamente pergunto ao copy-writer cioso da sua literatura se concorda em deslocar para a direita a sua frase, para benefício de uma linha minha que precisa de desafogo. (MPC, p. 273-274).*

## **A performance**

A fase da performance é a fase da ação. O trecho seguinte narra o início de uma pintura, que, ao cabo, revelará um homem transformado.

*Começo a formar a primeira tinta na paleta. Não é uma cor intermédia que eu precise de compor e harmonizar, como as vozes do Magnificat, de Monteverdi que neste momento enchem o atelier. Limito-me a espremer o tubo generosamente, sem poupar. Preto. Agora para revelar, não para esconder. Trabalharei todo o dia. (MPC, p. 276).*

## A sanção

A sanção, momento em que o sujeito se relaciona com os resultados de sua ação. Como na vida, esses resultados podem ser positivos, de premiação; ou negativos, de punição. No segmento em estudo, a sanção positiva é descrita no capítulo 37. O sujeito amadurecido para a ação de se autoconhecer, de buscar sua transparência, é recompensado pelo fim de sua reclusão interior, da clandestinidade imposta a si mesmo. Tratando-se do encontro final com seu objeto-valor, falemos de forma mais minuciosa deste capítulo, representativo da recompensa ao pintor H. e, por extensão, a toda a sociedade portuguesa.

O capítulo 37, dotado de apenas um parágrafo, contém a súmula dos acontecimentos de 25 de abril de 1974, em Lisboa, sob o ponto de vista de um homem apaixonado e que, finalmente, vê-se transformado. Uma transformação que lhe possibilita a autorrevelação, enfim, é um novo homem que se defronta com uma nova terra. Tanto H. como o povo de seu país carregam consigo herança cultural que faz deles o que são, todavia, estão prontos para romperem a clandestinidade e mostrarem seus rostos.

Quanto à estruturação discursiva em torno da categoria temporal, a enunciação se mostra, como em segmentos anteriores já estudados, subversiva à linearidade. Como já dito, o último capítulo contém apenas um parágrafo, de pequena proporção, se pensarmos nos moldes da escrita saramaguiana. O suficiente, porém, para genialidades narrativas. Para facilitar a exposição, listamos a seguir o capítulo, desmembrando-o em três partes.

Parte 1 – O narrador informa sobre o golpe militar e como ele se sente no dia 25 de abril de 1974. Ele ancora o tempo neste dia ao afirmar: "Não sei descrever o dia de hoje." Embora o texto não seja explícito quanto a esta data, a história recente de Portugal permite-nos a inferência.

*O regime caiu. Golpe militar, como se esperava. Não sei descrever o dia de hoje: as tropas, os carros de combate, a felicidade, os abraços, as palavras de alegria, o nervosismo, o puro júbilo. Estou neste momento sozinho: M. foi encontrar-se com alguém do Par-*

*tido, não sei onde. Vai acabar a clandestinidade. O meu auto-retrato já está muito adiantado. (MPC, p. 277).*

Parte 2 – O narrador volta a cena para as horas noturnas que antecedem os acontecimentos de 25 de abril e se apresenta, junto de M., num espaço interno (a casa):

*Dormíamos em minha casa, M. e eu, quando o Chico, noctívago, telefonou, aos gritos, que ouvíssemos a rádio. Levantámo-nos de um salto (estás a chorar, meu amor?): 'Aqui Posto de Comando das Forças Armadas. As Forças Armadas portuguesas apelam para todos os habitantes da cidade de Lisboa...' Abraçámo-nos [meu amor, estás a chorar], e embrulhados no mesmo lençol, abrimos a janela. (MPC, p. 277)*

Parte 3 – Ainda sob o efeito da notícia em torno do golpe militar, H. e sua amada lançam seus olhares para um espaço externo, a cidade:

*A cidade, oh cidade, ainda noite por cima das nossas cabeças, mas já uma claridade difusa ao longe. Eu disse: 'Amanhã vamos buscar o António.' M. apertou-se muito contra mim. 'E um dia destes dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres.' 'Segredos?', perguntou ela, sorrindo. 'Não. Papéis. Coisas escritas.' (MPC, p. 277).*

O expediente a que o narrador recorre no sentido de voltar a narrativa no tempo possibilita três importantes situações:

1. confere maior ênfase à queda do regime salazarista, ao iniciar o capítulo com esta informação;
2. da mesma forma, confere maior ênfase ao seu trabalho como escritor, ao finalizar o capítulo com a informação;
3. o narrador deixa entrever, já nas primeiras linhas, o tema mestre do capítulo, isto é, o fim da clandestinidade.

O tema que se explicita na última página do romance, o fim da clandestinidade, carrega uma enorme importância, pois perpassa todo o romance. Ao buscar o encontro consigo mesmo, H. está, a todo o momento, desejando mostrar a sua real condição, a sua transparência. Merece atenção a isotopia figurativa presente neste último capítulo que marca o tema do fim da clandestinidade, melhor dizendo, o tema da transparência. Para Greimas e Courtés,

O conceito de isotopia [...] se define como a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam estas temáticas [...] ou figurativas [...]. Desse ponto de vista, baseando-se na oposição reconhecida [...] entre o componente figurativo e o componente temático, distinguir-se-ão correlativamente isotopias figurativas, que sustentam as configurações discursivas, e isotopias temáticas, situadas em um nível mais profundo, conforme o percurso gerativo. (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 246).

Exemplificando, listamos enunciados presentes no parágrafo, dotados de traços semânticos recorrentes, que confirmam a isotopia temática da transparência:

1. **Vai acabar a clandestinidade.**
2. O meu **auto-retrato** já está muito adiantado.
3. Chico, noctívago, telefonou, **aos gritos**, que ouvíssemos a rádio.
4. Abraçámo-nos [...], **abrimos a janela**.
5. A cidade [...], ainda noite por cima de nossas cabeças, mas já uma **claridade difusa ao longe**.
6. 'E um dia destes dar-te-ei uns papéis que aí tenho. Para leres.' '**Segredos?**', perguntou ela, sorrindo. '**Não. Papéis. Coisas escritas**'.

## A intertextualidade

Já dissemos anteriormente que M. configura-se como a principal responsável pela transformação de H. A inicial M., nunca revelada pelo narrador, permite-nos inferir a generalização da mulher. Ao mesmo tempo em que M. é desenhada como a razão do grande amor de H., portanto, muito especial, é também a possibilidade de qualquer mulher. Podemos raciocinar que qualquer mulher será especial se nos colocarmos no ponto de vista de quem assim a considera. Numa espécie de homenagem a M., extensiva a todas as mulheres, pelo fato de tratar de Maria, a futura mãe de Cristo, o narrador-pintor lança mão de intertexto musical quando cita *Magnificat*, de Monteverdi. É como se o pincel, prolongamento do braço do pintor, de repente, se transformasse na batuta do maestro:

*Começo a formar a primeira tinta na paleta. Não é uma cor intermédia que eu precise de compor e harmonizar, como as vozes do **Magnificat, de Monteverdi** que neste momento enchem o atelier. Limito-me a espremer o tubo generosamente, sem poupar. Preto.*

*Agora para revelar, não para esconder. Trabalharei todo o dia. (MPC, p. 276, negritos nossos).*

*Magnificat* (Monteverdi, 1979) refere-se ao cântico de Maria proferido em resposta ao Espírito Santo por ocasião da Anunciação do nascimento do filho de Deus. Tal cântico encontra-se na Bíblia Sagrada, no livro do Evangelho segundo São Lucas 1:46-55, e foi musicado por diversos compositores musicais relacionados com a música sacra, entre eles, Claudio Monteverdi, italiano, nascido por volta do ano de 1567. Reproduzimos, a seguir, os versos que compõem a obra:<sup>66</sup>

### O cântico de Maria – Lucas 1:46-55

46. A minha alma engrandece ao Senhor, // 47. e o meu espírito se alegrou em Deus, meu Salvador, // 48. porque contemplou na humildade da sua serva. // Pois desde agora todas as gerações me considerarão bem-aventurada, // 49. porque o Poderoso me fez grandes coisas. // Santo é o seu nome. // 50. A sua misericórdia vai de geração em geração // sobre os que o temem. // 51. Agiu com o seu braço valorosamente; // dispersou os que no coração alimentavam pensamentos soberbos. // 52. Derrubou dos seus tronos os poderosos // e exaltou os humildes. // 53. Encheu de bens os famintos // e despediu vazios os ricos. // 54. Amparou a Israel, seu servo, // a fim de lembrar-se da sua misericórdia, // 55. a favor de Abraão e de sua descendência, para sempre, // como prometera aos nossos pais.

---

<sup>66</sup> Assim como Pergolesi, Bach e outros compositores, Monteverdi usou como texto verbal para sua música os versos em latim, retirados da Bíblia, livro de Lucas 1:46-55, que reproduzimos:

*Magnificat anima mea Dominum, // et exultavit spiritus meus in Deo salvatore meo, // quia respexit humilitatem ancillæ suæ. // Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, // quia fecit mihi magna, qui potens est, // et sanctum nomen eius, // et misericordia eius in progenies et progenies // timentibus eum. // Fecit potentiam in brachio suo, // dispersit superbos mente cordis sui; // deposuit potentes de sede // et exaltavit humiles. // Esurientes implevit bonis // et divites dimisit inanes. // Suscepit Israel puerum suum, // recordatus misericordiæ, // sicut locutus est ad patres nostros, // Abraham et semini eius in sæcula. // Gloria Patri // et Filio // et Spiritui Sancto. // Sicut erat in principio, // et nunc et semper, // et in sæcula sæculorum. // Amen.*

## As oposições

1. *o exame de si vs o exame do outro* – relativa à situação de H., pintor de retratos, que revelam o outro, e agora, pintor do autorretrato, a observação e a revelação de si mesmo;
2. *escondido vs revelado* – relativa à verdade de H., segundo a qual, toda obra de arte deve ser uma verificação, no sentido de que a arte é sempre uma revelação;
3. *interior vs exterior* – relativa à situação de que a categoria espacial inscrita no capítulo 37 é formada pela oposição dentro (o quarto onde estão H. e M.) e fora (a cidade, em festa, para a qual se dirige H.);
4. *transparência vs clandestinidade* – relativa à situação em que o narrador se sentia em permanente clandestinidade em seu país. Situação que se altera na finalização do romance;
5. *conservação vs transformação* – relativa à situação de um homem conservador que resolve se transformar;
6. *morte vs vida* – relativa à situação de um homem que morre para dar lugar a outro que renasce.

### 3.3.7.2 o visual – Rubens e o confronto com H.

Figura 23. RUBENS, Peter Paul. *Retrato de Paracelso*. [1615-1620]. Museu Real de Belas Artes da Bélgica, em Bruxelas.



No item anterior, quando discorriamos sobre o trecho verbal ligado a este segmento, afirmamos que o narrador idealiza um autorretrato capaz de incitar-lhe a contemplação, a reflexão, a verificação. Aqui recuperamos o tópico 2.4 desta tese, de forma mais específica o espaço dedicado a Baitello Jr. (2005), que nos convida ao resgate do "tempo lento" de leitura e à contemplação da imagem. As últimas páginas do romance encontram o pintor saramaguiano em estado de verificação, de contemplação. Não por acaso, ele opta pela cópia de um retrato feito por Rubens, que, da mesma forma, reproduz um ser humano neste mesmo estado contemplativo. Paracelso parece estar à soleira de uma janela, em um convite à interrupção dos afazeres.

H. afirma que toda obra de arte deve ser uma verificação. Segundo o narrador, "se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas [...] que a escondem." De forma análoga, podemos compreender a pintura de Rubens, a partir do que nos informa Gombrich (2008):

Esses pintores dos Países Baixos [ai incluído Rubens] [...] não se preocupavam com os padrões de beleza tão sagrados para os seus colegas italianos, nem mesmo demonstravam, na grande maioria das vezes, muita preocupação por temas nobres. Rubens crescera à sombra dessa tradição, e todo o apreço que tinha pela nova arte em pleno desenvolvimento na Itália não parece ter abalado sua crença fundamental de que a missão do pintor era pintar o mundo à sua volta; pintar o que lhe agradasse, para nos fazer sentir que se deleitava na beleza viva e múltipla das coisas. (GOMBRICH, 2008, p. 397).

Pintar o mundo à nossa volta significa também, entre inúmeras possibilidades, retratar pessoas, de maneira individualizada. Assim, uma das missões de Rubens era, da

mesma forma que H., pintar retratos e, como tal, pintou Paracelso, médico alquimista, que viveu entre 1493 e 1541. Conforme Auwera (2007), há várias versões para o retrato de Paracelso. Atribui-se o original, hoje desaparecido, a Quinten Metsys. A composição atribuída a Rubens, a que forma o nosso objeto de estudo, encontra-se no Museu Real, em Bruxelas. No Museu do Louvre, em Paris, há uma outra versão, considerada de origem flamenga (da região de Flandres, na Bélgica), de autor desconhecido, realizada na primeira metade do século XVII. Ainda segundo Auwera (2007), esta versão que se encontra em Paris teria sido a motivação para a de Rubens. O autor reproduz certa contestação no que diz respeito à confirmação plena dessas autorias. Para ele,

Não está claro se Rubens simplesmente modernizou uma pintura do século XVI, ou se a pintura em Bruxelas é de sua própria criação. [...] É bem possível que Rubens também tenha sido sensível para o trocadilho com o nome *Quinten Metsys* contido na inscrição *quintisense*<sup>67</sup> [no caderno de anotações], e pode ter procurado homenagear a ambos, a alquimia de Paracelso e a composição de um renomado antecessor da Antuérpia que pertencia à coleção de seu amigo Cornelis van der Geest. (AUWERA, 2007, p. 80-81, tradução nossa).<sup>68</sup>

Estamos insistindo nessas informações acerca das autorias dos retratos de Paracelso como forma de elucidar as afirmações de H. em torno das cópias:

*Prolongamento deste manuscrito, escrito ele próprio à mão, o retrato há-de copiar alguma coisa. Como o manuscrito, e ao contrário do que é costume fazer-se, não disfarçará as costuras, as sondagens, os remendos, a obra doutra mão. Pelo contrário: acentuará tudo. Desejará, no entanto, dizer mais, como cópia, do que esteja dito naquilo que copiar. Ao desejá-lo, não julgará poder dizer melhor: o pior que por infelicidade disser, terá a mesma ou ainda maior necessidade: ainda não fora dito. O retrato de Paracelso pintado por Rubens é, sem dúvida, melhor do que este que me sairá das mãos: é ele, porém, o meu modelo, a minha referência, é ele que está no retrato que descrevi. Este meu quadro, em suma [...], não recusará a cópia, torná-la-á explícita. Por isso, é uma verificação. (MPC, p. 276, negritos nossos.)*

---

<sup>67</sup> Temos em Houaiss (2001) a seguinte acepção para o verbete *quinta-essência*: "na alquimia renascentista, esp. em Paracelso (1493-1541), elemento de caráter puro, dominante e essencial, extraível das substâncias que compõem os seres vivos ou minerais, e buscado em função de seus poderes curativos e miraculosos".

<sup>68</sup> It is not clear whether Rubens has simply brought a 16 th-century painting up to date, or whether the painting in Brussels is his own creation. [...] It is quite possible that Rubens was also sensitive to the pun on the name Quinten Metsys contained in the inscription *quintisense*, and may have sought to pay homage to both the alchemy of Paracelsus and the composition of a renowned Antwerp predecessor which belonged to the collection of his friend Cornelis van der Geest.

H. idealiza seu quadro baseado na cópia. Além do que foi reproduzido anteriormente, H. nos informa que a tela de seu autorretrato terá no canto superior esquerdo uma *cópia* miniatural dos senhores da Lapa. No canto superior direito terá uma *cópia da cópia*, ou seja, da adaptação que fez a partir do quadro de Vitale da Bologna. Para fechar essa copiosa moldura proposta por H., não podemos deixar de registrar que o autorretrato configura-se sempre na cópia de si mesmo. A seguir, o autorretrato, proposto pelo narrador:

*Tenho ideias definidas sobre o quadro. Haverá em baixo uma barra preta, qualquer coisa como um parapeito ou um muro. Terei a mão esquerda pousada nesse balcão uniforme, liso, e a direita assente sobre ela, segurando umas folhas de papel. Na folha de cima, dobrada segundo um ângulo que permita a leitura, estarão desenhadas as três primeiras palavras deste manuscrito: demonstro assim que a espiral pode ser representada pelas letras do alfabeto. Figurar-me-ei de meio corpo. Por trás de mim, como se assomasse ao muro para ver quem passa, haverá uma paisagem de planície, em nível inferior, com árvores e talvez os meandros de um rio [...]. Por cima de tudo e de mim, como não podia deixar de ser, céu e nuvens. (MPC, p. 275).*

A composição na tela de Rubens diz respeito a um busto, em posição formal, e a uma paisagem de fundo. Pelo efeito da profundidade, percebemos um rosto à nossa frente, em plano bem próximo, em contraste com uma paisagem, ao longe. Tal paisagem é composta de elementos naturais e artificiais. Naturais, como vegetação, cursos d'água, montanhas, o céu, as nuvens. Artificiais, como um pequeno povoado representado por algumas casas e uma ponte. O retratado segura, com a mão esquerda, uma barra, provavelmente de madeira, que sugere a existência de uma janela, pela qual o espectador toma conhecimento do mundo que aí se descortina. Com a mão direita, o homem segura um caderno de apontamentos, podemos pressupor um *manual* de alquimia, o que remete à sua condição de médico e alquimista e a mais uma interpenetração com a obra de Saramago. O dedo indicador entre as páginas sugere espontaneidade, própria de quem faz do objeto, no caso, um caderno, ou um *manual*, constante companheiro. As vestes são simples e lembram uma fase da estação de inverno, ainda não rigoroso. Ele tem a cabeça e os braços bem protegidos. O olhar demonstra vivacidade e um apelo ao informal. Como já dissemos anteriormente, o médico parece estar de passagem pela janela, porém não tem pressa. A luminosidade própria do dia contrasta com as vestes escuras de Paracelso. O branco da página do caderno ilumina-o. As cores, em Paracelso, são as cores do artifício: tons escuros das vestes e o vermelho do lenço que serve de base para a boina. Ao fundo, as cores da

natureza, o branco das nuvens, o azul do céu, o verde da vegetação. Tudo isso nos leva a um plano do conteúdo revelador de uma tela que nos convida a observar o encontro entre o homem e a natureza. O fato de a figura humana ocupar intensivamente a posição frontal, num plano muito próximo ao observador, não lhe fornece supremacia perante a natureza. Esta, embora ao longe, mostra-se em toda a sua plenitude. De forma pressuposta, sobretudo na parte inferior do quadro, a natureza toma conta da tela. É como se a pudéssemos enxergar por trás do busto de Paracelso. Por obviedade, compreendendo o *Retrato de Paracelso* como o autorretrato de H., a tela também nos convida a um encontro do homem consigo mesmo, o que H. persegue por toda a narrativa. Estas considerações nos encaminham a algumas oposições com relação à categoria semântica: *individual vs coletivo; o eu vs o outro; o original vs a cópia; natureza vs cultura*.

Em todos os outros segmentos anteriormente estudados, por razões didáticas, separamos um tópico para colocar em confronto os textos observados, isto é, o verbal e o visual. Excepcionalmente, neste segmento, consideramos simultaneamente a abordagem ao quadro de Rubens e respectiva confrontação com H. Não há como separar: para H., *Retrato de Paracelso* é o seu autorretrato. Embora o narrador afirme que "o retrato de Paracelso pintado por Rubens é, sem dúvida, melhor do que este que me sairá das mãos: é ele, porém, o meu modelo, a minha referência", a interpenetração das duas obras é tamanha que percebemos em ambas um intercâmbio entre os respectivos códigos, ou seja, o verbal saramaguiano, ao propor o autorretrato, ganha contornos pictóricos; o visual de Rubens, ao representar uma vontade contemplativa e uma sutileza em torno da recuperação da memória (denunciada pela presença do caderno de apontamentos), ganha contornos verbais, linguísticos. Tal situação é também observada e comentada por Cintra (2008) em análise que faz relacionada a diversas obras de José Saramago, entre elas, *MPC*. Especialmente quanto ao *Retrato de Paracelso*, citado por H., a autora faz a seguinte intervenção: "A semelhança entre o texto e o quadro anunciado evidencia uma relação icônica entre ambos: o texto fala através da imagem e o quadro ganha uma ressignificação verbal." (CINTRA, 2008, p. 266).

## A intertextualidade

Figura 24. DA VINCI, Leonardo. *Mona Lisa*. [1503-1506]. Museu do Louvre, Paris.<sup>69</sup>



Assim como no trecho verbal temos o intertexto relacionado com *Magnificat*, de Monteverdi, que inferimos como uma homenagem às mulheres, em especial, a M., percebemos agora, como inevitável quanto ao *Retrato de Paracelso*, uma proximidade intertextual com *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci. Há nos dois quadros o contraste entre o rosto humano e os elementos naturais. É similar a maneira como os dois pintores equilibram a posição do busto e das mãos. Quanto aos elementos da natureza, são recorrentes o curso d'água, as montanhas, a vegetação. É também recorrente o aspecto civilizatório da ponte.

Os detalhes, figuras 25 e 26, que aparecem na página seguinte, evidenciam melhor o intertexto. Estas figuras serão seguidas de três quadros que apresentam as relações semissimbólicas e os percursos figurativos e temáticos que pudemos constatar a partir da pintura de Rubens.

---

<sup>69</sup> O quadro é também denominado *Retrato de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo*.



Figura 25. DA VINCI, Leonardo. *Mona Lisa* (detalhe) [1503-1506]. Museu do Louvre, Paris.



Figura 26. RUBENS, Peter Paul. *Retrato de Paracelso* (detalhe). [1615-1620]. Museu Real de Belas Artes da Bélgica, em Bruxelas.

Quadro 21. Rubens: homologações – o semissymbolismo e as categorias topológicas

Distribuições	Plano da expressão			Plano do conteúdo		
Equilíbrio	plano frontal (parcial)	vs	plano profundo (total)	cultura	vs	natureza
	não plano profundo (total)	vs	não plano frontal (parcial)	não-natureza	vs	não-cultura
	o homem Paracelso	vs	os elementos naturais circundantes	cultura	vs	natureza
	o povoado	vs	a ponte	não-natureza	vs	não-cultura

Quadro 22. Rubens: homologações – o semissymbolismo e as categorias cromáticas

Distribuições	Plano da expressão			Plano do conteúdo		
Equilíbrio	plano frontal (parcial)	vs	plano profundo (total)	cultura	vs	natureza
	não plano profundo (total)	vs	não plano frontal (parcial)	não-natureza	vs	não-cultura
	cores escuras (vestes de Paracelso)	vs	cores claras (os elementos naturais)	cultura	vs	natureza
	o povoado e a ponte	vs	o rosto e as mãos de Paracelso	não-natureza	vs	não-cultura

Quadro 23. Rubens: percursos vinculados às categorias topológica e cromática

<b>PE</b>	plano profundo	→	não plano profundo	→	plano frontal
<b>PC</b>	natureza	→	não-natureza	→	cultura
<b>PE</b>	elementos naturais circundantes	→	o povoado	→	Paracelso
<b>PC</b>	natureza	→	não-natureza	→	cultura
<b>PE</b>	plano profundo	→	não plano profundo	→	plano frontal
<b>PC</b>	natureza	→	não-natureza	→	cultura
<b>PE</b>	cores claras (os elementos naturais)	→	o povoado e a ponte	→	cores escuras (vestes de Paracelso)
<b>PC</b>	natureza	→	não-natureza	→	cultura

Para finalizar o estudo deste segmento, resgatamos os percursos definidos a partir da observação do trecho verbal. Dentre vários deles, sobressai o percurso temático vinculado à categoria semântica *clandestinidade vs transparência*, que, de forma mais abstrata, leva-nos ao percurso *interioridade vs exterioridade*. Estes percursos realizam-se sempre pelo exame de H. em relação aos outros e a ele mesmo. O exame de si mesmo culmina na alegoria que faz ao escolher *Retrato de Paracelso* como referência para seu autorretrato. A representação sintática daqueles percursos mostra-se da seguinte forma: *clandestinidade* → *não-clandestinidade* → *transparência* e *interioridade* → *não-interioridade* → *exterioridade*.

Com a verificação do sétimo segmento, encerramos o terceiro capítulo, destinado às minúcias de *MPC*. Nas páginas iniciais deste capítulo, apresentamos um breve panorama do romance, evidenciamos aspectos filosóficos, históricos e semióticos. Na sequência, desdobramos o romance em sete segmentos, sendo que para cada um privilegiamos um trecho verbal e um, ou dois, textos visuais. Todos os trechos verbais foram observados sob o ponto de vista da semiótica greimasiana, com o auxílio de outras teorias, quando solicitadas. Quanto aos textos visuais, direcionamos a análise para o estabelecimento das homologações das relações semissimbólicas. Procuramos confrontar textos verbais e visuais, como também, sempre que possível, apresentar intertextos de relevância.

Na sequência, apresentamos as considerações finais desta tese com o propósito de resgatar, em um único espaço, aspectos importantes que, ao longo do trabalho, foram se manifestando. É chegado o momento de costurá-los, é chegado o momento de *interromper* nosso trabalho.

## CONCLUSÃO

No primeiro capítulo deste trabalho fizemos levantamento, sobretudo a partir de documentos elaborados pelo Ministério da Educação, da situação da leitura no Brasil. As conclusões não são surpreendentes. Há muito o que fazer, muito o que consertar, muito o que manter. Em contato com esses documentos, experimentamos sentimentos contraditórios, como de preocupação e de esperança.

De preocupação, por reconhecer, por exemplo, que a melhor marca da prova SAEB de Língua Portuguesa atingida por alunos concluintes da 3ª série do ensino médio foi de 290 pontos, ocorrida em 1995, primeiro ano de aplicação do exame. Lembramos que a marca limite (100% de proficiência) é de 500 pontos. Reduzindo os fatos à matemática, isso significa dizer que o aluno rompe a escola de ensino médio lendo, proficientemente falando, 58% do texto que lhe foi solicitado. Temos noção de que, em matéria de ensino-aprendizagem, as coisas não se dão dessa forma; as contas matemáticas, nesse caso, servem como um critério a mais a nortear os rumos das políticas educacionais. Porém, uma vez adotados como critérios, precisam ser analisados e considerados.

Sentimento de esperança, por constatar que o tema educação, embora sempre banalizado em campanhas eleitorais de qualquer espécie, é levado a sério por inúmeras instituições e por profissionais bem intencionados. Nesse sentido, temos como aliado o fato de o Brasil, como potência emergente, mostrar alto grau de interesse na melhoria de suas estatísticas educacionais perante o mundo. O país, como uma das primeiras economias mundiais, não pode mais se reservar o direito de conviver com o analfabetismo, com crianças fora da escola, com jovens alienados às questões importantes da vida, com adultos pesquisadores dependentes do conhecimento gerado em escolas do primeiro mundo. Que seja para agradar especialistas em medição da qualidade de vida dos brasileiros, que seja para conseguir maiores espaços no seio de organizações mundiais, lembramos o ditado: os fins justificam os meios. O importante é garantir a existência de ações (às vezes acertadas, às vezes não) em prol da educação. Citamos aqui um exemplo de ação de alcance nacional: a criação, em 2009, do SISU – Sistema de seleção unificada. Gerenciado pelo MEC, este sistema possibilita às instituições públicas de ensino superior participantes a seleção de alunos exclusivamente pela nota obtida no ENEM. Ainda aos tropeços, dada a sua qualidade de recém-nascido, o sistema ainda carece de ajustes e, sobretudo, de angariar legitimidade fren-

te a uma população de milhões de cidadãos acostumados, durante décadas, ao tradicional vestibular.

De nosso lado, encontramos uma maneira de agir em prol da educação, além daquelas pequenas ações do dia a dia, oferecendo, por meio deste trabalho, material bibliográfico em que se inserem análises e interpretações das linguagens formantes do romance *MPC*, destinado à formação de professores de Língua Portuguesa, sobretudo aqueles que se encontram matriculados nos cursos de Letras. Procuramos, durante toda a apresentação, tanto das reflexões teóricas quanto das analíticas, metodizar os argumentos de forma simples, sem demasiado apelo a termos técnicos. Nossa contribuição para esses professores pode ser observada no tocante às reflexões que fizemos em torno dos processos de leitura, de forma geral, e dos processos de leitura do texto literário e do texto imagético, de forma particular. Um dos nossos objetivos dizia respeito ao levantamento dos intertextos presentes em *MPC*, tanto verbais quanto não-verbais. Em todas as análises, dedicamos especial atenção ao fenômeno da intertextualidade.

A escolha de um texto literário com todas as implicações que ele demanda, como uma leitura mais lenta e de apreensão mais complexa, não significa que estamos desatentos aos processos fragmentários de leitura da contemporaneidade impostos sobretudo pela televisão e pela internet. Os comerciais de poucos segundos de duração contêm, muitas vezes, uma vasta rede de histórias. Na *internet*, os *sites* de relacionamento, a exemplo do *Twitter.com*, abrigam textos literários, os minicontos de até 140 toques. Compreendemos que estas novas formas de manifestações culturais são *outras* formas, que também exigem observação, porém coexistem com as que lhes antecederam e são, muitas vezes, suas depositárias.

Para justificar nossa escolha em torno de *MPC*, obra da literatura portuguesa, apoiamos-nos em dois aspectos principais: 1. o livro trata intensamente de imagens, o que nos deu material para trabalhar as questões da linguagem não-verbal; 2. Saramago é português e se vale de uma sintaxe que foge aos padrões normais de escrita, o que nos forneceu argumentos para discorrer em torno da nossa língua portuguesa, porém como manifestação cultural de um outro povo, realizada com as especificidades individuais do autor.

Consideramos que uma das causas que agravam a crise instalada nos processos de leitura advém da dificuldade de construção da significação daquilo que se lê. Com isso, justificamos a escolha pela semiótica greimasiana que consiste numa teoria modelar e metódica, garantindo sustentação na análise dos dados. E foi o que de fato ocorreu. O modelo semiótico greimasiano encaminhou-nos de forma objetiva e simples durante o trabalho

de levantamento de dados e proporcionou-nos tranquilidade na argumentação em torno deles. Para a análise dos textos não-verbais, recorremos também a outros estudiosos, sobretudo os envolvidos com as artes plásticas, como Arnheim e Gombrich, o que nos favoreceu um olhar mais perscrutador frente a obras de arte.

Em diversos pontos da pesquisa ressaltamos que o mundo é imagético e que as imagens visuais ocupam amplo espaço no cotidiano do homem contemporâneo. Discutimos ao longo do trabalho sobre as dificuldades de decodificar e de construir a significação das mensagens contidas nas imagens visuais. Lembramos que tais dificuldades se dão em virtude do excesso de imagens e da falta de competências específicas para nos auxiliarem na observação e compreensão das imagens visuais.

A relevância de discutir e levar para a escola o que podemos chamar de aprendizagem visual se funda no fato de o texto verbal por si só já não dar conta da imensa complexidade com que se revestiu a comunicação humana. Somado a isso, temos que a escrita vem, ao longo das últimas décadas, perdendo espaço para a era da "iconização", conforme afirmado por Norval Baitello Jr. Todavia, e isto também foi mencionado, percebemos existir ainda um visível privilégio concedido pela escola ao texto verbal, deixando à margem o texto não-verbal, o imagético. Entendemos essa hegemonia e não nos cabe fazer restrição a ela. O que propomos é uma aproximação maior e uma efetiva simbiose entre as diversas linguagens em prol da melhoria dos processos de ensino-aprendizagem da disciplina Língua Portuguesa. Aqui não se discute privilégio maior ou menor entre o verbal e o imagético. O fundamental é a percepção de que uma linguagem complementa a outra. E é essa contribuição que ora oferecemos.

Quanto ao romance, ainda temos algumas considerações a fazer. *Manual de pintura e caligrafia*. Por que um romance teria em seu título o estatuto de manual? Certamente muitos leitores da obra de Saramago se fazem tal pergunta e, não muito certamente, os leitores desta tese podem considerar um pouco tardio o questionamento. De forma proposital, deixamos a interrogação "crescer" ao longo do trabalho. Tentemos algumas respostas. O dicionário de Antônio Houaiss (2001) registra duas entradas para o verbete *manual*. A primeira entrada dá conta do termo como aquilo que se refere à mão ou o que se pode fazer com as mãos. A segunda registra o termo como um livro orientador da execução ou do aperfeiçoamento de determinada tarefa, ou como um livro que descreve e explica o uso, a conservação de determinados produtos. Interessam-nos as duas entradas.

Quanto à primeira, a que faz referência às mãos, resgatamos a nossa percepção quanto à importância dedicada a elas ao longo de nossas análises. Registramos que tal im-

portância ocorre a despeito da existência de todo o aparato tecnológico que comanda os meios de produção que movimentam a sociedade contemporânea. O narrador escreve o seu romance de forma manuscrita, por essa razão também o uso do termo *caligrafia*. Em certa altura, ele afirma: "prolongamento deste manuscrito, escrito ele próprio à mão, o retrato há-de copiar alguma coisa." (MPC, p. 276). É evidente que em qualquer forma escolhida pelo narrador para registrar a sua história, as mãos desempenhariam papel relevante. Máquinas de escrever, computadores, até mesmo a oralidade, caso de escritores que ditam suas ideias para uma segunda pessoa as transformarem em escrita, tudo isso não seria possível sem as mãos. As tecnologias de leitura de voz ainda engatinham. Vejamos a presença das mãos nos quadros estudados.

- ✓ *O pintor e o comprador*, de Bruegel – a importância das mãos do pintor retratado: uma segura o pincel, outra serve de apoio para o quadro que pinta. Em contraste com a mão do comprador que, sorratamente, mexe na sacola de dinheiro;
- ✓ *Almoço sobre a relva*, de Manet – as mãos dos jovens demonstram a pressuposição de um diálogo entre eles. A mesma situação ocorre em *O julgamento de Páris*, de Raimondi;
- ✓ *Concerto campestre*, de Giorgione – as mãos dos jovens ocupam-se com a execução de músicas em seus respectivos instrumentos musicais;
- ✓ *Bovinocultura IV*, de Humberto Espíndola – a mão firme do carrasco anuncia a certeza e a proximidade da morte dos bois;
- ✓ *São Jorge e o dragão*, de Vitale da Bologna – a mão firme do guerreiro no momento do abate do dragão;
- ✓ *Guernica*, de Picasso – o desespero desenhado nas mãos dos personagens: a mãe que chora a morte do filho, o soldado caído no chão, uma mulher que se arrasta, uma outra que arde em chamas. Em contraste com a esperança que sutilmente aparece em uma das mãos do soldado, em forma de flor, e em uma das mãos de uma mulher, em forma de luz;

- ✓ *O três de maio de 1808 em Madri*, de Goya – o desespero delineado nas mãos dos condenados, a firmeza e a frieza observáveis nas mãos dos soldados da tropa e a sublimação, em forma de prece, nas mãos do sacerdote;
- ✓ finalmente, *O retrato de Paracelso*, de Rubens – as mãos que dão apoio e seguram um manual.

Voltamos agora à segunda entrada para o termo *manual*, a que o considera um livro orientador da execução ou do aperfeiçoamento de determinada tarefa. Esta definição nos remete a cópias, pois, ao seguir um manual, de certa forma, estamos copiando, na melhor das hipóteses, aperfeiçoando determinada tarefa. Em *MPC*, encontramos inúmeras alusões a cópias. Citamos algumas:

- ✓ *Diálogos de Roma*, de Francisco de Holanda (teórico da arte, português, do século XVI) – o narrador reproduz a passagem em que ocorre o diálogo entre Messer Lactância Tollomei e Michelangelo. (*MPC*, p. 66-67);
- ✓ *As aventuras de Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe – o narrador reproduz as primeiras informações contidas nesta obra, isto é, o início da biografia de Robinson Crusóé. (*MPC*, p. 93);
- ✓ *A vida de Santo Antonio Abade*, de Vitale da Bologna – o narrador-pintor copia o quadro. "Em casa, pinto o santo. Reproduzo (tenho o bilhete postal) a arquitectura da prisão e o chão de ladrilhos da pintura de Vitale da Bologna." (*MPC*, p. 160).
- ✓ o narrador reproduz o decreto de Fernando VII responsável pela restauração do Conselho da Inquisição e dos Tribunais do Santo Ofício. (*MPC*, p. 227-228);
- ✓ O autorretrato proposto pelo narrador ao final do romance, por si só, equivale a uma cópia. Além disso, o narrador-pintor copia o retrato que Rubens fez de Paracelso. Pelo que vimos da análise do quadro de Rubens, este teria copiado a partir de um original atribuído a Quinten Metsys. Enfim, o narrador copia a si mesmo.

H., em suas reflexões ao longo da narrativa, cede espaço para impressões sobre o que entende por cópia: "Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender, desta maneira, a arte de romper o véu que são as

palavras e dispor as luzes que as palavras são." (*MPC*, p. 94). Este levantamento que fizemos em torno de cópias feitas por H., inevitavelmente, encaminha-nos ao célebre ensaio *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, de Walter Benjamin (1980, escrito em 1935). Neste ensaio, Benjamin discute a popularização da obra de arte, o advento da fotografia e do cinema, que revolucionaram a forma de pensar toda a arte, compreendida até então em seu valor de culto. Para o filósofo, a arte, de tanto ser reproduzida, passa a ter valor de exibição. Por outro lado, para manter seu valor de exibição, precisa ser reproduzida. Processos que se auto-alimentam e se perpetuam. O autor, que viveu entre 1892 e 1940, testemunhou uma época em que duas grandes guerras sacudiram o mundo e o transformaram radicalmente. A arte, como manifestação cultural, não passaria incólume por essas mudanças.

O narrador saramaguiano, como vimos, reproduz, por cópia, inúmeras obras de arte, entre literárias, pictóricas, arquitetônicas. Em *MPC*, porém, H. resgata o valor de culto da obra de arte, a exemplo da emocionante passagem em que questiona se vale a pena descer à Capela Sistina. O narrador considera talvez

*A mais amarga decepção que pode atingir o amador de arte bem-intencionado a quem não seja dado o privilégio de entrar na capela às horas mortas, que só podem ser aquelas em que as obras de arte do Vaticano estão fechadas ao público. Assim, guardada a recordação esmagadora do conjunto titânico [...], não resta mais do que pegar num livro de boas estampas e rever vagarosamente o tecto e a parede fundeira do Juízo Final. Por mais dolorosa que seja a limitação. (*MPC*, p. 190).*

O trecho leva em conta a obra de arte nos seus valores de culto e de exibição, definidos por Benjamin. Se não há como cultivar, satisfaçamo-nos com as reproduções, as quais fazem da exibição sua causa e consequência. H. propôs em *MPC* inúmeras cópias, mas, em nenhum momento, negligenciou-lhes a autenticidade, retirou-lhes a aura (termo usado por Benjamin para falar dos originais únicos como as pinturas) do original. Ao contrário, *MPC* é um convite ao conhecimento e à contemplação dos originais das obras de arte ali citadas, parcialmente copiadas ou comentadas. Recentemente, Gullar (2010), apresenta ensaio em que discute as preocupações de Benjamin, revertendo-as em boas notícias:

Ao contrário do que afirmava, as reproduções da *Mona Lisa*, em vez de destruir-lhe a aura, a aumentaram, tornando-a mais admirada, já que todos desejam conhecer o original daquela reprodução que lhe caíra nas mãos. Cada ano, novos milhares de pessoas se acotovelam no Louvre, atraídos pela

aura da obra de Da Vinci. Contrariando a previsão de Benjamin, a reprodução veio garantir e ampliar a aura. (GULLAR, 2010, p. E10).

Ainda quanto ao texto verbal, no capítulo introdutório desta tese, avisamos que a segmentação do romance obedecia a critérios temáticos, mais precisamente, o abrangente tema da vida. Quanto a esse eixo temático, feitas as análises dos segmentos, podemos informar que elas nos permitiram evidenciar, como nos ensinam Antonio Candido e Todorov, a função humanizadora da literatura, da seguinte forma:

- ✓ no segmento 1 – a visão da fragilidade humana, representada por um sujeito em conflito, porém disposto a buscar resoluções para sua vida;
- ✓ no segmento 2 – a percepção do quanto a verdade relativiza-se conforme os pontos de vista a ela direcionados. Como tema que se sobressai neste segmento, a verdade, à qual tanto evocamos, muitas vezes, mostra-se incongruente e inalcançável;
- ✓ no segmento 3 – a inexorabilidade da morte;
- ✓ nos segmentos 4 e 5 – a visão de que nossas vidas permeiam-se cotidianamente por conflitos, a nos exigir enfrentamentos e soluções. Nada, entretanto, justifica conflitos bélicos entre povos e nações, programados para atender interesses ilícitos;
- ✓ no segmento 6 – a visão de que é possível ao ser humano refazer-se;
- ✓ no segmento 7 – a percepção de que copiar a si mesmo, olhar e enxergar, com minúcias, nosso interior, dar conta do autorretrato, demanda, parafraseando Saramago, um bom trabalho de arqueologia.

Em resumo, no espaço desse trabalho, foi possível observar um pequeno universo textual, fragmentos verbais e objetos plásticos. Cuidamos das aproximações entre as duas manifestações, isto é, da intersemiotividade, e traçamos algumas sugestões para a busca da significação geral do texto, para a definição das estruturas fundamentais. Saramago, para se expressar sobre as angústias humanas, faz uso da escrita e da imagem. Busca a solução de sua falta de aptidão para a vida em conflitos configurados em imagens plásticas de outros artistas que também tiveram a pretensão de denunciar situações de insatisfação, de tragédia e de sofrimento, como os quadros de Espíndola, de Vitale da Bologna, de Pablo Picasso e de Goya. Enfim, Saramago se junta a vários artistas para narrar a saga de

um homem que, infeliz consigo próprio, imprime um trabalho arqueológico a partir de imagens visuais plásticas.

Para dar conta de nossas argumentações, trouxemos também para esta tese informações sobre a vida e a obra do escritor. Sua morte, em 18 de junho, encontrou-nos com o trabalho ainda em andamento e causou-nos imenso pesar. A ele, registramos a nossa homenagem.

O termo conclusão usado como título deste espaço serve apenas como recurso didático, auxílio à estruturação de um discurso científico. Deixando de lado o caráter de lugar-comum, sabemos que para a pesquisa nada é conclusivo, estamos somente impondo limites a um trabalho e falando sobre eles. Nosso companheiro, o romance *MPC*, todo desfolhado, merece descansar. É preciso que as folhas se reacomodem, que se encontrem no roçar das letras, no escurinho do livro fechado, no apertadinho da estante. Entretanto, esse descanso não deve se prolongar demasiadamente. A reabertura do romance, quer seja por nós, quer seja por outros estudiosos, é fundamental para a continuidade da discussão e para a renovação da pesquisa.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada por Alfredo Bosi et al. Tradução de Ivone Castilho Benedetti para os novos textos. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADOLFO, Sérgio Paulo. Existe o mundo que o português criou? In: IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, maio/2001, Universidade de Évora, Portugal. *Actas...* Évora, 2004.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de estado*. Lisboa: Presença, 1970.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Moça deitada na grama. In: \_\_\_\_\_. *Moça deitada na grama*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 9-12.

ARAÚJO, Carlos Henrique; LUZIO, Nildo. Apresentação: o desafio do ensino médio. In: BRASIL. Ministério da Educação. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). *Qualidade da educação: uma nova leitura do desempenho dos estudantes da 3ª série do ensino médio*. Brasília, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. *El "Guernica" de Picasso: génesis de una pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

\_\_\_\_\_. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1998.

\_\_\_\_\_. *Intuição e intelecto na arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo e Daniel Camarinha da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

AUWERA, Joost Vander and SPRANG, Sabine van. *Rubens: a genius at work* (catálogo publicado por ocasião da exposição dos trabalhos de Rubens em Bruxelas, no Museu Real da Bélgica, entre 14.09.2007 a 27.01.2008). Warnsveld: Lannoo, 2007.

AZNAR, Sidney Carlos. *Vinheta: do pergaminho ao vídeo*. Marília: UNIMAR, 1997.

BAITELLO JR., Norval. O olho do furacão: a cultura da imagem e a crise da visibilidade. In: *Centro interdisciplinar de semiótica da cultura e da mídia*. 2002, p. 1-8. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/furacao.pdf>

\_\_\_\_\_. *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker, 2005.

\_\_\_\_\_. Para que servem as imagens mediáticas? Os ambientes culturais da comunicação, as motivações da iconomania, a cultura da visualidade e suas funções. In: XVI Encontro da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Grupo de Trabalho “Comunicação e Cultura”, jun/2007, UTP, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2007. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_178.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_178.pdf)

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

\_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1994.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: \_\_\_\_\_. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELMIRO, Célia Abicalil. A imagem e suas formas de visualidade nos livros didáticos de Português. *Educação e Sociedade*. 2000, v. 21, n.72, p. 11-31. Também disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302000000300002&script=sci\\_abstract&lng=e](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302000000300002&script=sci_abstract&lng=e)

BENJAMIN, WALTER. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Tradução de José Lino Grünnewald. In: *Benjamin, Horkheimer, Adorno e Habermas: vida e obra*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1980.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo CASA, sob a coordenação de Ivã Carlos Lopes. Bauru: EDUSC, 2003.

BRASIL. Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996 – *Lei de diretrizes e bases da educação nacional – LDB*. Brasília, 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais Ensino Médio*. Secretaria de Educação Básica, Brasília, 2000.

\_\_\_\_\_. *Parâmetros Curriculares Nacionais Ensino Médio+: Linguagens, Códigos e suas tecnologias*. Secretaria de Educação Média, Brasília, 2003.

\_\_\_\_\_. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). *Qualidade da educação: uma nova leitura do desempenho dos estudantes da 3ª série do ensino médio*. Brasília, 2004.

- \_\_\_\_\_. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). *Resultados do SAEB 2003 Brasil* (versão preliminar). Brasília, 2004a.
- \_\_\_\_\_. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). *SAEB 2005 – Primeiros resultados: médias de desempenho do SAEB 2005 em perspectiva comparada*. Brasília, 2007.
- \_\_\_\_\_. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP). *PDE: Plano de Desenvolvimento da Educação. SAEB – ensino médio: matrizes de referência, tópicos e descritores*. Brasília, 2008.
- \_\_\_\_\_. Conselho Nacional de Educação. *Relatório parecer CNE/CP 11/2009*. Brasília, 2009.
- \_\_\_\_\_. Secretaria de Educação Básica. *Programa Ensino Médio Inovador*. Brasília, 2009a.
- BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002.
- CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê, 1999.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Jefferson Luiz. Nota de tradução em prefácio. In: DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e cultura*, São Paulo, v. 24, p. 803-809, 1972.
- CARVALHO, Neuza Ceciliato de. Leitura literária: o processo de comunicação literária e a formação do leitor crítico. In: AGUILERA, Vanderci de Andrade; LIMOLI, Loredana (org.) *Entrelinhas, entretelas: os desafios da leitura*. Londrina: UEL, 2001, p. 53-63.
- CINTRA, Agnes Teresa Colturato. *Manual intermitente: notas sobre a poética ficcional de José Saramago*. Araraquara, 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista.
- COELHO, Sérgio Salvia. ‘Don Giovanni’ curva-se à anarquia de José Saramago. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2005. Caderno Ilustrada, p. E4.

- CORTEZ, Clarice Zamonaro. Literatura e pintura. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.
- CORTINA, Arnaldo. A relação entre o verbal e o visual: leitura de uma gravura de Dürer, feita por Saramago. *Significação: revista brasileira de semiótica*. São Paulo, n. 19, p. 181-197, jul. 2003.
- \_\_\_\_\_; MARCHEZAN, Renata Coelho. Teoria semiótica: a questão do sentido. In: MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Anna Christina (orgs). *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*. São Paulo: Cortez, 2004. v. 3, cap. 11, p. 393-438.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- \_\_\_\_\_. A construção da personagem de ficção em Saramago. Da "Terra do Pecado" ao "Memorial do Convento". *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 205-217, jan-jun. 1999.
- COURTÉS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Almedina, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Analyse semiotique du discours*. Paris: Hachette, 1991.
- DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva. Tradução intersemiótica: diálogo entre as artes. In: IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, maio/2001, Universidade de Évora, Portugal. *Actas...* Évora, 2004.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de linguística*. Tradução dirigida e coordenada por Izidoro Blikstein. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra e João Azenha Jr. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Humberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FABRI, Paolo. Introdução. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.
- FARIA, Regina Lúcia de. A polêmica do estruturalismo ou "Quem tem medo de teoria?" In: XI Congresso Internacional da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada – jul/2008, USP, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2008.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1992.
- \_\_\_\_\_. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris: Hadès-Benjamins, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Les formes de l'empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986.
- \_\_\_\_\_. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. In: *Documentos de estudo do centro de pesquisas sociosemióticas*. v. 1, 2001.
- FOUCAMBERT, Jean. *A leitura em questão*. Porto Alegre: Artmed, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FREDERICO, Enid Yatsuda; OSAKABE, Haquira. Literatura. In: BRASIL. Ministério da Educação (Org.). *Orientações curriculares do ensino médio*. Brasília: 2004, p. 60-82.
- FULGÊNCIO, Lúcia; LIBERATO, Yara. *Como facilitar a leitura*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- FUVEST teve redação difícil e “filosófica” diz professor. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 04 jan. 2010. Caderno Cotidiano, p. C5. Artigo da reportagem local.
- GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GOMBRICH, Ernst Hans J. *Norma e forma: estudos sobre a arte da renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMES, Patrícia. Arte está em exames de Enem, UNESP, UnB e FGV-Direito: pintura, música e teatro se misturam a demais matérias. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1 set. 2009, Caderno Fovest.

- GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya*. Folha de S.Paulo (coord. e org.). Barueri: Sol 90, 2007 (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura).
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. Tradução de Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.
- \_\_\_\_\_. Prefácio (As aquisições e os projectos). In: COURTÉS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Tradução de Norma Backes Tasca. Coimbra: Almedina, 1979.
- \_\_\_\_\_; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983a, v.2.
- \_\_\_\_\_. *Maupassant, a semiótica do texto: exercícios práticos*. Tradução de Teresinha Oening Michels e Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach. Florianópolis: UFSC, 1993.
- \_\_\_\_\_. Novos desenvolvimentos nas ciências da linguagem. Tradução de Norma Tasca. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia; LANDOWSKI, Eric. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995, p. 115-125.
- \_\_\_\_\_. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- GULLAR, Ferreira. Na prática é diferente. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 maio 2010. Caderno Ilustrada, p. E10.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KATO, Mary. *O aprendizado da leitura*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- KAUFMAN, Helena. A metaficção historiográfica de José Saramago. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 120, p. 124-136, abr-jun. 1991.

KLEIMAN, Ângela. *Leitura*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 2004.

\_\_\_\_\_. *Oficina de leitura*. 11. ed. Campinas: UNICAMP, 2007.

KLEIN, Alberto. Cultura da visibilidade: entre a profundidade das imagens e a superfície dos corpos. In: XV Encontro da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Grupo de Trabalho “Comunicação e Cultura”, jun/2006, UNESP, Bauru. *Anais...* Bauru, 2006. Disponível em:

[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_431.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_431.pdf)

\_\_\_\_\_; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1997.

LAMPERT, Jociele. A imagem da moda e a cultura visual como proposições para a docência em artes visuais. In: XVII Encontro Nacional da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Panorama de pesquisa em artes visuais, ago/2008, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, 2008. Disponível em:

<http://www.anpap.org.br/2008/artigos/106.pdf>

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: obra completa*. Tradução de Claudio Willer. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LEFFA, Vilson. *Aspectos da leitura: uma perspectiva psicolinguística*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, 1996.

LIMOLI, Loredana; PORTELA, Jean Cristtus. Palavra/imagem/movimento: uma única cena narrativa. In: AGUILERA, Vanderci de Andrade; LIMOLI, Loredana (org.) *Entrelinhas, entre-telas: os desafios da leitura*. Londrina: UEL, 2001, p. 103-117.

\_\_\_\_\_. Leitura da imagem e ensino de língua materna. In: LIMOLI, Loredana; MENDONÇA, Ana Paula Ferreira de (orgs.). *Nas fronteiras da linguagem: leitura e produção de sentido*. Londrina: Mídia, 2006, p. 61-70.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

MARTINS, Lourdes Câncio et al. *Reler José Saramago: paradigmas ficcionais*. Lisboa: Cosmos, 2005.

- MASELLA, Paulo. Vidro: o grau zero da visibilidade. In: XVII Encontro da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – grupo de trabalho “Epistemologia”, jun/2008, UNIP, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_353.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_353.pdf)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MEURIS, Jacques. *René Magritte (1898-1967)*. Traduzido para o espanhol por Carlos Caramés. Madrid: Taschen, 2004.
- MICHELANGELO. *Michelangelo*. Folha de S.Paulo (coord. e org.). Barueri: Sol 90, 2007 (coleção Folha Grandes Mestres da Pintura).
- MONTEVERDI. *Magnificat (lado A) Il combattimento di Tancredi e Clorinda (lado B)*. Produzido por Abril S.A. Cultural e Industrial. São Paulo, 1979. 1 disco de 12 pol. e 1 guia do ouvinte (coleção Mestres da Música).
- OLIVEIRA, Paulo Custódio de. *À mão livre: cor, letra*. São José do Rio Preto, 1999. Tese (Doutorado em Letras) – UNESP – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".
- OLIVEIRA, Salma Ferraz de Azevedo. *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*. Assis, 2002. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. Semiótica das paixões: o desespero num quadro de Pablo Ruiz Picasso. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia; LANDOWSKI, Eric. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995, p. 199-225.
- PILLAR, Analice Dutra. Visualidade contemporânea: interação de linguagens e leitura. In: XVI ANPAP – Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Panorama de pesquisa em artes visuais, set/2007, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, 2007. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/067.pdf>
- PRAXEDES, Walter Lúcio de Alencar. *Elucidação pedagógica, história e identidade nos romances de José Saramago*. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo.

PRIETO, Antonio Gonzáles. *Francisco de Goya*. Folha de S.Paulo (coord. e org.). Barueri: Sol 90, 2007 (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura).

\_\_\_\_\_; TELLO, Antonio. *Michelangelo*. Folha de S.Paulo (coord. e org.). Barueri: Sol 90, 2007 (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura).

\_\_\_\_\_; TELLO, Antonio. *Vincent Van Goch*. Folha de S.Paulo (coord. e org.). Barueri: Sol 90, 2007 (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura).

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Tradução de Jaime Ferreira e Victor Oliveira. 2. ed. Lisboa: Veja, 1983.

RESENDE, Otto Lara. Vista cansada. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 fev.1992. Disponível em: [http://www.releituras.com/olresende\\_vista.asp](http://www.releituras.com/olresende_vista.asp)

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini et al. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROCHA, Rose de Melo. Cultura da visualidade e estratégias de (in)visibilidade. In: XV Encontro da Compós – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Grupo de Trabalho “Comunicação e Cultura”, jun/2006, UNESP, Bauru. *Anais...* Bauru, 2006. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_433.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_433.pdf)

ROSA, João Guimarães. Tarantão, meu patrão... In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 27. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

SANTOS, Maria Alzira de Carvalho. *Leitura semiótica de A Jangada de Pedra, de José Saramago, para alunos do ensino médio*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. O despertar da palavra. Entrevista a Horácio Costa. In: *Cult – Revista brasileira de literatura*, São Paulo, ano 2, n. 17, p. 16-24, dez. 1998.

\_\_\_\_\_. A terceira palavra de Saramago. Entrevista à equipe de Bravo! In: *Bravo!*, São Paulo, ano 2, n. 21, p. 60-69, jun/1999.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini et al. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHMIDT, Júlia Marina da Graça. *Manual de pintura e caligrafia, História do cerco de Lisboa e O Evangelho segundo Jesus Cristo – uma leitura trilológica*. *Romansk Forum*. Oslo

(Universidade de Oslo), n. 17, p. 51-58, jun. 2003. Também disponível em:  
<http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf17-03-1/04.Schmidt.pdf>

SEIXO, Maria Alzira. História do Cerco de Lisboa ou a respiração da sombra. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 109, p. 33-40, maio-jun. 1989.

\_\_\_\_\_. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: [s.n.], 1999. Coleção temas portugueses.

SILVA, Ezequiel Teodoro da. Reportagem de Fabiano Curi. *Educação*. São Paulo, n. 133, maio 2008. Também disponível em:  
<http://revistaeducacao.uol.com.br/textos.asp?codigo=12423>

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. José Saramago. A ficção reinventa a história. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 120, p. 174-178, abr-jun. 1991.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 6. ed. Coimbra: Almedina, 1984.

SIMÕES, Maria de Lourdes Netto. Saramago e a geração dos cravos. *A tarde*. Salvador, 5 dez. 1998, A tarde cultural, p. 5-6.

SMITH, Frank. *Leitura significativa*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 1999.

SOARES, Magda Becker. As condições sociais da leitura: uma reflexão em contraponto. In: ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro. *Leitura: perspectivas interdisciplinares*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 18-29.

SOARES, Rosana de Lima. Telas e janelas, molduras das imagens. *Significação: revista brasileira de semiótica*. São Paulo, n. 16, p. 31-44, nov. 2001.

SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. 6. ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.

SONHOS (Akira Kurosawa's dreams). Direção de Akira Kurozawa e Ishirô Honda, produção Japão/Estados Unidos, 1990. 1 Disco compacto (119 m): DVD, Ntsc, color. Legendado em português.

TASSINARI, Alberto. Posfácio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TATIT, Luiz. A semiótica e Merleau-Ponty. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia; LANDOWSKI, Eric. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995, p. 161-167.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VALLE, Marina Della. Explorador tenta fortalecer papel do país na egiptologia. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 5 mar. 2009, Caderno Ilustrada.

VAN GOGH, Vincent. *Vincent Van Gogh*. Folha de S.Paulo (coord. e org.). Barueri: Sol 90, 2007. (Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura).

VARELLA, Dráuzio. O crime da camisinha. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2007. Caderno Ilustrada.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução de João Azenha Jr. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ZUFFI, Stefano. *European art of the sixteenth century*. Los Angeles: Getty, 2006.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991.