

A semiótica da imagem em "*Provérbios flamengos*", de Bruegel

The semiotics of the image in "Flemish proverbs" by Bruegel

Suzete Silva Nascimento¹

RESUMO: Este artigo traz uma análise dos Provérbios Flamengos (1559), do pintor flamengo mais conhecido como Bruegel, o Velho (1525 - 1569), um dos mais significativos representantes do Renascimento, cujo acervo pictórico, acreditamos, propicia um fecundo campo para os estudos dos fenômenos imagéticos. Buscamos detectar nos riquíssimos elementos distintivos da pintura em questão, referências que suscitaram observações a respeito dos níveis constituintes do discurso: o da expressão e o do conteúdo, tendo por base as investigações de Algirdas Julien Greimas e a Semiótica Plástica de Jean-Marie Floch. Tomando por referência o plano da expressão, procuramos identificar os diferentes elementos componentes da imagem: luminosidade, espacialidade e temporalidade. A partir da análise inicial do plano de expressão, completamos o percurso com o plano de conteúdo evidenciando nesta fase, num diálogo com o plano de expressão, os elementos de efeitos de sentido ou de significação da obra de arte analisada.

Palavras-Chave: Semiótica da Imagem. Discurso imagético. Provérbios.

ABSTRACT: This article brings an analysis regarding The Netherlandish Proverbs (1559), by the Flemish painter usually known as Bruegel, the Elder (1525 -1569), one of the most considerable Renaissance representatives, whose pictorial material, we believe, fosters a fertile area to the phenomenon of image studies. We tried to detect in the very rich typical elements of the picture, references that brought some observations about the discourse constituency level: expression and content, based on Algirdas Julien Greimas investigations and Jean-Marie Floch's Plastic Semiotics theory. With the expression plan as reference, we made an effort to identify the different elements that compose images: Luminosity, Spatiality and Temporality. From the initial analysis of the expression plan, we completed the trajectory with the content plan, showing in this phase, in a dialogue with

¹ UEL/ PG/Estudos da Linguagem.

the expression plan, the elements of meaning effects or signification of the analyzed peace of art.

KEYWORDS: Pictorial Semiotics. Visual discourse. Proverbs.

Introdução

“Às vezes neva no verão,
Às vezes o sol gira em torno da lua.(...)”

“Às vezes o que você está procurando
Está naquilo que você não consegue perceber” (...)

Da música: *Save the best for last* (Vanessa Williams, 1992)

Neste trabalho, temos por finalidade contribuir para os estudos visuais no âmbito da Semiótica da Imagem, tendo por base as investigações de Algirdas Julien Greimas e a Semiótica Plástica de Jean-Marie Floch. Para tal, escolhemos como objeto de análise, os *Provérbios Flamengos* (1559), do pintor Bruegel, o Velho (1525 - 1569), um dos mais significativos representantes do Renascimento. Tomando por referência o plano da expressão, procuramos identificar os diferentes elementos componentes da imagem: luminosidade, espacialidade e temporalidade. A partir da análise inicial do *plano de expressão*, completamos o percurso com o *plano de conteúdo*, proporcionando um diálogo entre os elementos de efeitos de sentido ou de significação da obra analisada. As reflexões tecidas ao longo deste texto constituem uma tentativa de melhor compreender o universo imagético, partindo da premissa de que neste espaço, conforme tão apropriadamente expôs Camargo (2007), as imagens devem ser entendidas como:

[...] textos autônomos, ou seja, como presenças significantes, como manifestações capazes de produzir sentido por si só,

independentemente de serem apoiadas em ditos verbais como são as legendas ou descrições que as acompanham, na maioria das vezes, em suportes impressos ou mesmo na verossimilhança que, muitas vezes apresentam, com o mundo natural. **Uma imagem é, de fato, um texto, uma presença capaz de produzir efeitos de sentido.** (grifo nosso).

A escolha pela análise da tela "Provérbios Flamengos" é resultante das indagações que estamos realizando em nosso projeto de pesquisa no doutorado que versará sobre o uso dos provérbios como fator de persuasão em textos publicitários. cremos que o estudo desta pintura, além de estabelecer um contato com o vasto campo de significação no qual a semiótica está inserida, também poderá ampliar nossa visão da tese ora em andamento.

Começamos com uma breve síntese dos princípios epistemológicos que sustentam a teoria da Semiótica da Imagem, das quais nos servimos para este estudo. Em seguida, buscamos detectar nos riquíssimos elementos distintivos da pintura em questão, referências que suscitaram observações a respeito dos níveis constituintes do discurso: o da expressão e o do conteúdo.

Gravitando rapidamente em torno da obra, de seu autor e dos provérbios

Na tela em análise, o enunciador em seu percurso, passeia pelos mais variados ditados populares, por este motivo eles constituem o fio condutor de toda a dinâmica peculiar dos temas abordados.

Os provérbios são encontrados desde os primórdios da civilização humana, representando ensinamentos e ditames para a vida social. Por apresentarem estruturas sintéticas, mas altamente significativas, podem estar presentes em grande número de situações na vida das pessoas e, por este motivo, ganham, independentemente do lugar e do tempo, uma dimensão universal. Diante do exposto, podemos afirmar que os provérbios são, deste modo, frases sentenciosas,

de sentido completo, frutos da sabedoria popular, ou seja, são baseados na experiência do povo e expõem, de forma sucinta, uma norma de conduta, um ensinamento, uma regra, um conselho.

Pieter Brueghel (1525 - 1569) foi um pintor flamengo, célebre por seus quadros que retratam paisagens e cenas do campo. Moimaz (2001, p. 27) assevera que nas obras de Bruegel não há apenas uma preocupação estética. "Ao contrário de alguns artistas renascentistas que pintaram deuses, heróis, reais ou mitológicos, Bruegel pintou homens e mulheres da sociedade, seu cotidiano, seus temores, suas fantasias". Ele buscava inspiração para suas pinturas nas tradições culturais de seus contemporâneos, o povo flamengo.

Em "Provérbios Flamengos" (1559), os provérbios foram tratados de maneira didática, nos quais, em sua representação visual, toda uma pequena aldeia aparece representando quase uma centena dessas expressões coloquiais. O número preciso deles permanece incerto porque estudiosos divergem em suas interpretações, alguns dizem, por exemplo, que determinados núcleos da pintura podem representar mais de um provérbio.

Rumo à análise

Considerando a imagem como um texto manifesto constituído por um plano de expressão e um plano de conteúdo, nesta análise observaremos como estas duas instâncias apresentam-se na pintura escolhida. O semioticista Jean-Marie Floch (200, p. 9) afirma:

O plano da expressão é o plano onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais. O plano de conteúdo é o plano onde a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia idéias e discurso.

Partindo desse pressuposto, podemos afirmar que, ao recortarmos a *forma* do plano da expressão, ou seja, os atributos sensíveis presentes nas imagens mostradas, tais atributos provocam o olhar do leitor. No plano do conteúdo, esses atributos, com base no repertório de cada indivíduo, passam à instância da significação. Esses planos possuem entre si uma relação de ação conjunta. O próprio Floch (2001: 11) explica que "só há expressão se houver conteúdo, e não há conteúdo se não houver expressão entre as duas formas, pois são elas que produzem essas diferenças sem as quais não haveria sentido". Dentro desta visão, passaremos ao estudo do plano de expressão, no qual enfocaremos os aspectos plástico-visuais da obra, manifestados por meio dos elementos sensíveis identificados pela luminosidade, espacialidade e temporalidade.

Plano de Expressão

Ao iniciarmos o desenvolvimento deste trabalho "gravitamos" rapidamente em torno dos provérbios. Este procedimento pode ser entendido como uma indicação de que já estamos à procura de algo que possa apontar algumas possibilidades de compreensão da práxis enunciativa nesta pintura de Bruegel. Essa compreensão poderá demonstrar a coerência construída nas relações entre as partes e o todo do objeto pictórico analisado.

No entanto, por mais que nos esforcemos, será bastante prudente confessar, logo de início, como bem apontou Greimas (2004, p. 92) nossa "ignorância no que concerne ao modo de significação desses objetos, reconhecendo quando muito apenas os 'efeitos de sentido' que deles se depreendem e que podem ser apreendidos intuitivamente".

Neste momento, o nosso objetivo é, então, encontrar uma forma de significação específica da materialidade significativa da imagem analisada ou como

no entendimento de Oliveira (2004, p. 121) “um inventário das primeiras unidades da manifestação”. Portanto, nesta fase, discorreremos sobre a pintura, verificando a distribuição do uso das cores, luz, dimensão, enquadramento, perspectiva, formas. Estes recursos, capazes de construir categorias significantes, associadas a significados em relações entre os signos constituídos, farão a pintura existir como texto, um todo com sentido.

Luminosidade

No que diz respeito à luminosidade, começaremos por evidenciar os elementos constitutivos básicos que engendram a significação do texto visual dos “Provérbios Flamengo”. A paisagem é pintada em cores quentes, entre as quais predominam os tons ocres (saindo do marrom, numa escala que passa por tons avermelhados e alaranjados). A tonalidade geral, meio pastel, combina fatores de luminância que projeta na pintura modulações cromáticas relacionadas ao jogo de luz e sombra².

Além dos tons avermelhados, podemos vislumbrar um pequeno segmento de céu semelhante à cor azul-esverdeada do mar que aparecem no plano superior ao fundo. A vegetação é rala, matizada em tons de verde com fortes contornos em preto. A cor preta também é utilizada para pôr em evidência, delinear ou sombrear os elementos e formas que compõem a pintura.

Pela disposição das casas, parece-nos que a aldeia está assentada em uma colina, porque há uma espécie de platô e uma elevação de terra batida marrom-amarelada clara na parte traseira da casa principal, localizada à direita da tela. Alguns aldeões usam roupas brancas, mas em sua grande maioria, aparecem usando os mesmos tons ocres presentes em todo o quadro.

² Observe a tela, no Anexo.

Estes tons meio amarronzados, combinados com a cor amarelo-palha, aparecem mais claros em partes frontais da tela e mais escuros para marcar distâncias ou interiores. O efeito cromático da tela possibilita a percepção do quente-escuro, com o quente (tons amarronzados) que se movem em direção ao observador, diferentemente dos tons frios como o azul que, segundo os estudiosos de cores, distancia-se do espectador.

Espacialidade

O que vemos no quesito espacialidade? Uma tela em forma de retângulo, cuja maior dimensão está no enquadramento na horizontal. A composição plástica na tela demonstra um espaço em profundidade, criado pela luminosidade que secciona com bastante propriedade o que pode ser visto e o que deve desaparecer nas sombras. Neste jogo de sombra e luminosidade aparece uma concepção precisa e minuciosa do espaço, com uma abundante demonstração de composições numa paisagem idealizada como um recorte do mundo natural, ao apresentar a vida humana em cenas do cotidiano. Vemos no quadro um povoado e em sua praça central, pessoas entregues a muitas atividades diferentes. Em maior ou menor seus corpos aparecem configurados apresentando tensões direcionais que se confrontam. Os personagens estão em pé, ora sentados, ora caminhando, solitários ou em duplas, alguns observam das janelas, outros estão até mesmo no telhado das casas.

Uma das casas ocupa o primeiro plano, em destaque, no canto frontal à esquerda, e ganha peso visual por realçar e definir o posicionamento das imagens que, a partir deste lado (da esquerda para a direita), parecem evoluir em um eixo diagonal imaginário representado por uma espécie de caminho em terra nua batida e conduz o nosso olhar até os casarios da aldeia projetados mais ao fundo onde,

em última instância, vemos um pequeno braço do mar. O olhar que percorre a tela procurando pelas possibilidades estruturais do espaço tem uma visão em profundidade que permite captar os numerosos detalhes do percurso. Isto porque, em nosso entendimento, o ponto de enfoque em projeção utilizado é o da visão aérea chamada convencionalmente de "olho-de-pássaro". Esse fenômeno perspectivo que os gregos denominavam *escorço* cria um sentido de espacialidade e permite mostrar grandes grupos de pessoas como as que vemos no quadro.

Temporalidade

"Se o espaço ocasiona uma representação altamente simbólica, o que dizer do tempo?" Foi com esta pergunta que o pensador francês Jacques Aumont (1995, p.230) iniciou uma explanação sobre as táticas que normalmente são usadas para o tempo representado na imagem. De fato, uma imagem sempre se manifesta em um espaço, mas nem todas as imagens possuem dimensão temporal. E o que esta obra indica, o que ela mostra em termos de temporalidade?

Este texto pictórico mostra basicamente um contraste de ritmo, de diferenças, de movimento, num jogo de equilíbrio entre as formas geradoras de sentido que compõem a moldura³. A temporalidade mostrada é bastante especial, ou seja, trata-se de uma temporalidade que não segue a medida do relógio. A significação do tempo ocorre sensorialmente por meio dos preenchimentos imagéticos que vão se encaixando, acontecendo à medida que o olhar do vedor⁴ é "convidado", após os instantes iniciais de observação, a percorrer todas as possibilidades de contemplação do instante das imagens-movimento da pintura.

³ Sobre a palavra *moldura* seguimos Ramalho e Oliveira (2005, p. 50): "quando falamos em 'moldura', é no sentido amplo, não só aquela de madeira ou metal, decorada ou pintada, mas tudo o que está no entorno, que dialoga com a obra".

⁴ Vedor (o sujeito fruidor da tela). In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 134.

O tempo passa a ser considerado, a partir deste momento, como o fator de captação do espaço pictórico, que vai sendo desvendado pelas posições das múltiplas e "buliçosas" formas que estão ali e podem ser compreendidas em seu enunciado global. Esta contemplação mostra uma paisagem carregada de forças tensionadas que se oferecem como obstáculos para o olhar, a partir do exame detalhado dos numerosos elementos na tela (a disposição das casas, dos objetos familiares ou não, dos animais e das pessoas em suas poses e, da própria paisagem – arbustos, o chão, a água, o céu). Conforme salienta Oliveira (2004, p. 117): "pode-se explicar, dessa maneira, o motivo de a pintura definir-se essencialmente como uma ação durativa a ser *vivida* pelo sujeito que a olha e com ela estabelece uma relação interativa".

Plano de Conteúdo

Pietroforte (2004, p. 11) faz a seguinte afirmação: "O sentido de um texto está em seu plano de conteúdo". E, este sentido deve ser encontrado dentro da obra. Então, no lugar de procurar descobrir o que diz o quadro, nós tentaremos ver como o quadro "Provérbios Flamengos" diz o que ele diz; para tanto, procuraremos ficar no interior do quadro.⁵ Ou como Oliveira (2004, p. 123), "a obra é, portanto, o início e o fim do seu próprio tornar-se visível, e o que ela nos faz ver é nada além do que nela está inscrito". E ela pede, no máximo, que a "leiamos", reconstruindo significações (idem, p.107). Isso significa tão somente: "perder-se no texto, salvar-se pelo texto, ir e voltar" (idem, ibidem, p.234). E, ainda, resgatando a opinião de Ramalho e Oliveira (2005, p. 52):

⁵ Conforme Ignácio Assis Silva. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Semiótica Plástica. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 190.

Assim, o que o leitor ou o observador da imagem tem diante de si é o texto estésico que é o próprio universo de sua leitura. Isso caracteriza a autonomia da imagem: os procedimentos relacionais estão ali registrados, e são essas relações que a definem como tal, pois tão logo o criador termine o seu trabalho, ele não mais lhe pertence. **A imagem passa a falar por si mesma, independentemente do que seu autor tenha desejado dizer.** (grifos da autora).

Desse modo, "ler" um texto visual demanda, em primeira instância, apreender o sistema axiológico, ou seja, as normas de valores a partir do qual foi construído, realizar um "sistema lento de repintar a obra por meio da rede de transformações que a estruturam como um todo de sentido" (idem, ibidem, p.155).

A Semiótica, ao entender a pintura como um texto, quando este trata da similaridade com o mundo natural, pressupõe a instalação de um contrato entre o enunciador e o enunciatário tendo como apoio o saber do enunciatário sobre o que este considera ser a "realidade" persuadido pelo enunciador que o "faz-criar" na "semelhança" da pintura com a realidade exterior.

Neste "fazer-parecer-real", os temas da pintura convertidos em "Provérbios Flamengos", em sua concepção plástica, demonstram estar em situação fórica com esta visão. Há em seu conjunto o efeito de *imitação* da realidade porque nela os objetos são reconhecíveis e os objetos e situações, pertencentes ao mundo. Podemos, assim, dizer que o enunciado na tela produz, em sua *mimesis*, uma relação interna coerente em termos do encadeamento dos elementos que a compõem e, conseqüentemente, com a pintura e a arte em geral, no sentido de que em sua figurativização essa tela pode dialogar com o gênero das obras nas quais se enquadra.

As atividades dos agitados aldeões mostradas nos pequenos e ágeis toques das pinceladas na tela parecem tão vívidas ao fruidor que até parece ser possível ouvir o vozerio, sentir realmente a algazarra reinante na praça do pequeno burgo medieval. A vida humana ali exposta, captada pelos sentidos, demonstra um

mundo completamente às avessas, num estado disfórico da aura romântica da vida rural que naquela pequena localidade retratada poderia ser a visão esperada.

Em "Provérbios Flamengos" a equivalência entre a pintura examinada e as coisas do mundo natural não seguem uma convenção adequada. Há uma enunciação que nega o que o enunciado enunciado afirma. Por meio de uma seleção de qualificadores sensíveis no contexto indicado pelos *modos de presença* postos na tela, o enunciatário torna-se testemunha desse processo artístico, vivenciando os procedimentos de estruturação da pintura a partir da transitividade de seus traços, presentificados na rede de articulação que a obra impõe para ter significação.

Podemos dizer que nesta obra subjazem, no plano de conteúdo, categorias semânticas em oposição, isto é, forças antagônicas a partir das quais o sentido do texto é construído:

harmonia	x	contraste
simplicidade	x	complexidade
economia	x	profusão
unidade	x	fragmentação
estabilidade	x	variação
episodicidade	x	repetição
provisibilidade	x	espontaneidade
seqüencialidade	x	acaso
neutralidade	x	ênfase
sutileza	x	ousadia

Na tela, a harmonia, por exemplo, não está em conjunção com a realidade externa esperada, assim como não há previsibilidade, neutralidade, estabilidade etc. Parece certo que o enunciador procura evidenciar nesta disjunção o campo da transgressão, deseja exatamente trazer à tona valores opostos, polêmicos. Evidencia-se, portanto, ao mesmo tempo, uma relação de **transgressão** ao modelo canônico de pintura campestre e de **integração** ao modelo canônico de pintura figurativa, portadora em sua *doxa* de traços imitativos compreensíveis do

real. Estes aspectos são sensibilizados por meio do uso dos provérbios, representados na tela plano a plano.

Nos recortes numerados, destacados da pintura, abaixo, podemos observar alguns personagens que representam as seguintes expressões proverbiais⁶:

1- *Agora que a porca torce o rabo.*

(O porco torcendo o batoque)

2- *Dar cabeçadas.*

(O homem batendo com a cabeça na parede)

3- *Não conte com as galinhas antes de chocarem.*

(O homem tentando segurar três galinhas ao mesmo tempo).

4- *Ter duas caras.*

(Dois rostos numa pequena janela, próximo às galinhas)

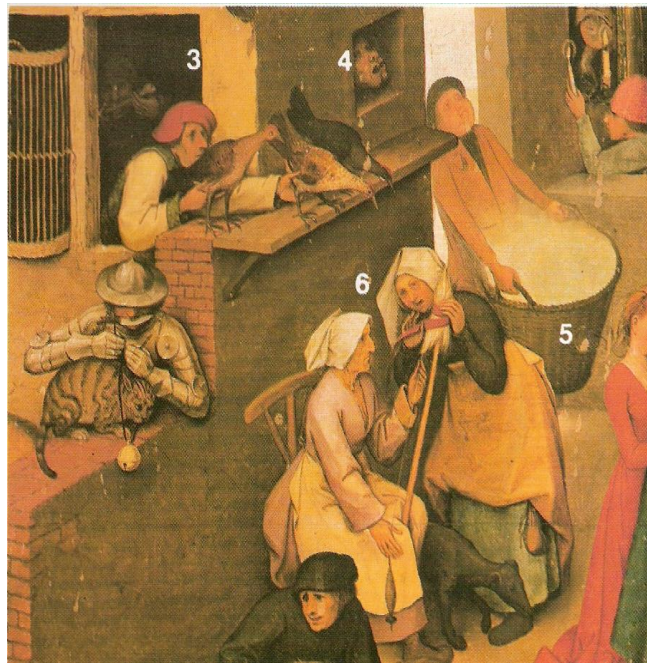
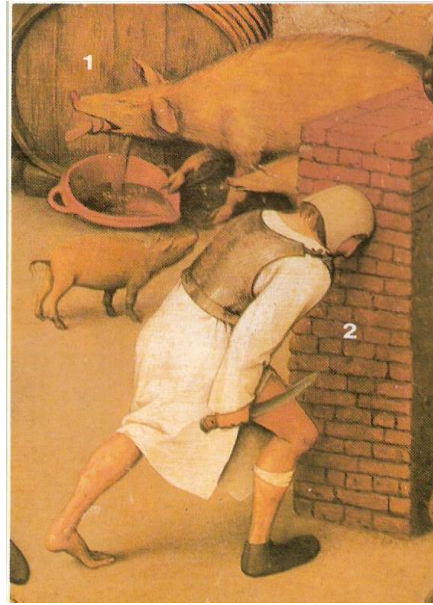
5- *Chover no molhado.*

(Uma pessoa carregando um cesto)

6- *É preciso dois para haver um mexerico.*

(Duas mulheres conversando enquanto fiam).

⁶ Informações e ilustrações retiradas da Coleção: "*Os grandes Artistas*". (Vol. II: Renascimento) São Paulo: Nova Cultural, 1986. Informações completas sobre o artista: www.pieter-bruegel.com (em francês).



Em suas vias de apreensão, essas imagens impõem um ponto de vista particular sobre os homens e sobre o mundo. O enunciador recria nesta teia de elementos e procedimentos significantes um olhar que sinaliza uma moral que não se fundamenta na religião, mas na experiência amadurecida nos séculos, isto é, os

provérbios, sabedoria popular, frutos da convivência dos homens em contato com o mundo natural.

Nessa opção, o enunciador recolhe a voz do povo, depois, aplica todas as frases escolhidas no quadro e obtém de forma extremamente bem articulada uma *ilustração textual* desses ditados. Impõe às pessoas um tratamento onde todas parecem agir de maneira tola, insensata, maliciosa ou enganadora. Na vida imaginada pelos provérbios retratados, a existência apresenta-se em categorias modais binárias como /trágica/ vs. /cômica/, /alegre/ vs. /triste/. O enunciador, em toques visuais extremamente vibrantes, recorta um mundo em conflito, virado de “ponta-cabeça”, cheio de ignorância, enganos, pecados. Não existe uma humanidade ideal, os homens são como são, com seus preconceitos e misérias.

As cores locais escolhidas para a representação plástica indicam essa intenção. Aqui, seguimos a proposta de Guimarães (2003) que considera esses usos intencionais de cores como *cor-informação*, porque elas são aplicadas justamente para atribuir, organizar e hierarquizar significados. Na tela, as tonalidades carregadas de tons amarelados aludem a essa agitação. Dundes (1983) em sua interpretação, chega a afirmar que as cores em tons marrons que perpassam toda a obra admitem uma referência a fezes, portanto, a imagens anais, que tornam a tela ainda mais significativa e causa os mais variados efeitos de sentido. De fato, há mesmo na construção discursiva visual certa ênfase em aspectos do baixo-corporal, as ilustrações indicam certo desleixo reinante entre os camponeses, por exemplo, são mostrados restos de comida ou detritos no chão que parecem pequenos ossos, cascas de ovos e conchinhas.

Pinheiro (2007) observa ser possível ler nas entrelinhas uma narrativa proverbial que conta diferentes momentos na mesma composição, sintetizando, na pluralidade de cenas, um tom didático que alerta o homem sobre seus pecados, mas que lhe mostra o caminho para a salvação. Esta “diversidade policromática

exprime-se através de uma iconografia fantástica, na qual se alternam visões, superstições, símbolos e alegorias".

Uma imagem bastante significativa está localizada quase no eixo central da moldura: uma jovem mulher usando um vestido vermelho deposita uma comprida capa verde sobre os ombros de um homem muito mais velho que ela, visto que ele é retratado usando uma bengala e seu corpo está meio curvado, inclinado para frente⁷. Por si só, este desencontro de idade já causa estranhamento e, certamente, remete a uma leitura, porém queremos nos fixar na cor do vestido.

Neste texto já aludimos sobre a importância dos efeitos cromáticos sobre a percepção da obra em seus efeitos de sentido. Aqui, daremos mais um exemplo deste fenômeno: colorida em um vermelho intenso, a roupa é, certamente, a peça mais bonita a vestir uma mulher, entre todas as outras retratadas. Podemos notar que é feito com um tecido nobre e possui uma cauda que chega até o chão. A vestimenta das duas aldeãs sentadas logo atrás da referida mulher confirmam este contraste; suas roupas são simples, confeccionadas em tecidos que denotam uma evidente rusticidade.

Pois bem, por que o uso da cor vermelha? E por que destacar uma mulher no lugar central da praça? Quais as relações deste discurso visual em particular com os outros elementos no espaço englobado? No nível da manifestação a imagem pode configurar, entre tantas, apenas mais um dado figurativo. No entanto, no plano de conteúdo, podemos resgatar nesta figuratividade elementos importantes para a articulação do quadro em geral. Um desses elementos diz respeito, certamente, à actualização cromática.

No nível do enunciado a mulher subsume elementos que podem qualificá-la como portadora de uma significação mítica. A cor vermelha produz, fatalmente, um efeito psíquico de idéia sangue, que leva à idéia de coração, que leva à idéia de vida. O coração é o próprio indicador da vida. O coração é um

⁷ "Mexer o manto segundo o vento", que também equivale à "Dançar conforme a música" seria o provérbio referente a essa cena.

músculo e está, por assim dizer, no máximo do *vermelho*. Rousseau (1980, p. 76) ressalta que “o coração depende estreitamente do sistema vago-simpático e é como o ponto em que os sentimentos repercutem e se amplificam. (...) É o órgão vermelho, o movimento, o calor e a chama traduzidos em movimento”.

Deste ponto de vista, a cor vermelha na mulher, articula o valor simbólico de ser, em conjunto, um arquétipo, a figura da mulher, em um valor simbólico do coração pulsante de “mãe”, representante virtual individualizada que conjuga todos os outros personagens na tela e, com seu vermelho-sangue, coloca em presença a vida que ali se agita tresloucada, embriagada, insolente, fugaz, mas profundamente intensa e inebriada de calor.

Todas essas inferências que acabamos de levantar sobre a mulher e seu vestido vermelho pertencem a um núcleo, a um plano figurado pelo enunciador. A tela possui muitos núcleos que se distribuem por toda a superfície pictórica. Estes planos são constituídos, como já dissemos, em cenas representadas pelos ditados populares. Apesar da diversidade textual visual eles mantêm um entrelaçamento isotópico que funcionam na tela como um mecanismo de debreagem, na medida em que são esses planos que promovem a passagem de um universo discursivo para outro.

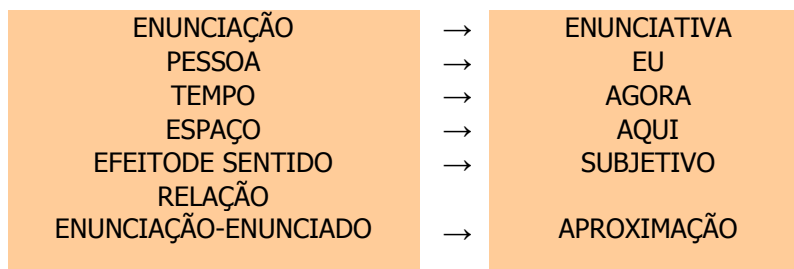
É interessante observar que na estruturação destes discursos visuais existe uma verdadeira organização dos diversos símbolos e motivos elencados que repousa sobre uma *correlação* entre eles, portanto, diremos que uma cena leva à outra, num processo anafórico e esse dispositivo usado como recurso na linguagem visual, cria um intrincamento de figuras passíveis de reconhecimento.

Coexiste, então, com os motivos figurados uma *repetição* constante do tema – a alusão aos provérbios – porém, as imagens constroem narrativas próprias e são autônomas em sua produção de sentido. Assim sendo, a repetição exprime, simultaneamente, uma universalidade e um particular. Em todos os sentidos, a repetição torna-se ao mesmo tempo uma transgressão, uma outra

novidade, vigente numa releitura que sempre se funda em cada imagem observada.

Para finalizar esta parte, manifestamo-nos no sentido de que, nesta obra tão singular que quebra todos os paradigmas básicos da arte clássica, encontramos um enunciador que instaura um fazer persuasivo em sua enunciação que, *grosso modo*, pode ser chamada de instância "placenta"⁸ do texto visual. A enunciação é, deste modo, entendida como o local de troca entre a estrutura interna do texto e a macro-estrutura externa. Neste espaço encontram-se as figuras do enunciador (o criador do texto) e do enunciatário (o receptor do texto).

Desejamos com isso, afirmar que, nesta obra, o enunciador instaura os mais variados jogos e astúcias em sua enunciação. Todos esses mecanismos fabricados nos diferentes investimentos figurativos criados com o auxílio das frases proverbiais pressupõem uma enunciação enunciativa que revela a subjetividade de um enunciador envolvido com a sua produção. Este enunciador instala no enunciado o *eu*, o *aqui* e o *agora*, que ocupa o lugar do *não-eu*, do *não-aqui* e do *não-agora*:



A focalização subjetiva do enunciador aproxima e reforça o jogo actancial estabelecido entre o enunciador e o enunciatário, pois se torna uma relação entre um "eu" e um "tu", que enriquece a reflexão ou meditação contemplativa da obra.

⁸ Termo usado por MATTE (2003)

A guisa da conclusão

A semiótica da imagem, da visualidade, do visual – figurativo e plástico, apesar de ter avançado muito nas três últimas décadas, ainda tem muito a construir para desenvolver mais satisfatoriamente suas proposições teóricas em geral.

O que fizemos, portanto, neste estudo, foi simplesmente dar nossa parcela de contribuição na tarefa de consolidação da idéia de semiótica plástica, baseada em outras inestimáveis análises de verdadeiros garimpeiros do assunto, indicadas nas referências bibliográficas.

Não tratamos senão de uma mínima abordagem sobre uma obra tão rica e complexa. Fomos “perdendo a nós mesmos no texto” e “por ele mesmo sendo salvos”, fomos “indo e vindo”, confrontando outros textos e discursos, procurando impregnar nosso olhar e nossos sentidos com as cores e formas da pintura e pensamos ter esboçado uma reflexão sobre a práxis enunciativa da tela analisada.

Parodiando Vanessa Willians (1992), talvez o que estivemos procurando está escondido justamente naquilo que não conseguimos perceber. Mas, quanto a isso, até mesmo Deleuze (1985, p. 32) concluiu: “nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo)”.

Referências

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

CAMARGO, Isaac. *Estudo Avançado em Semiótica da Imagem*. Departamento de Arte Visual/ Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, maio de 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DUNDES, Alan, STIBBE, Claudia A. (1983) The Art of Mixing Metaphors. A Folkloristic Interpretation of the "Netherlandish Proverbs" by Pieter Bruegel the Elder. *Western Folklore*, Vol. 42, No. 4 p. 315-316. Disponível em: < <http://links.jstor.org/sici> >. Acesso em: 07 de jun. 2007.

FLOCH, Jean-Marie. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. In: *Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas* – 1. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: Oliveira, Ana Cláudia (org.) *Semiótica Plástica*. São Paulo:Hacker, 2004.

GUIMARÃES, Luciano. *As cores na mídia – a organização da cor-informação no jornalismo*. São Paulo: Annablume, 2003.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

MATTE, Ana Cristina Fricke. Porque SIM não é resposta! Prazer utilitário vs. Prazer criativo. In: *Casa – Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 1, junho de 2003. disponível em: < <http://www.fclar.unesp.br/grupos/casa/artigos> >. Acesso em: 20 de jun. 2007.

MOIMAZ, Érica Ramos. *Arte e história: a pintura de Bruegel e o ensino de História*. Monografia. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2001.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker editores, 2004.

Perspectiva gráfica. (2007) Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org> >. Acesso em: 07 de jun. 2007.

PIETER BRUEGHEL, *o Velho*. (2007) Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Pieter_Brueghel_o_Velho >. Acesso em: 17 jun. 2007.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual – os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

PINHEIRO, Suely Reis. (2007) *Juan Ruiz y la parodia pictórica de Bosch y Bruegel*. Disponível em: < http://www.casthalia.com.br/a_mansao/artistas/bruegel.htm >. Acesso em: 17 de jun.2007.

RAMALHO e OLIVEIRA, Sandra. *Imagem também se lê*. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores – energia, simbolismo, vibrações e ciclos das estruturas coloridas*. São Paulo: Pensamento, 1980.

Anexo



Netherlandish Proverbs (Provérbios Flamengos, 1559)
1,16 x 1,62 m; óleo sobre painel de madeira – Staatliche Museum, Berlim