

José Saramago e Pieter Bruegel: Entre a Caneta e o Pincel

JOSÉ SARAMAGO AND PIETER BRUEGEL: BETWEEN THE PEN AND THE BRUSH

Maria Alzira de Carvalho **SANTOS***
Loredana **LIMOLI****

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo apresentar e discutir as relações intersemióticas que se forjam a partir das aproximações entre o texto verbal inscrito em *Manual de pintura e caligrafia*, romance de José Saramago, e o visual em *O pintor e o comprador*, desenho de Pieter Bruegel. O empreendimento se justifica dadas as necessidades de maiores pesquisas em torno desta obra do escritor português como também dadas as crescentes demandas de análises linguístico-semióticas de textos não verbais ou sincréticos. O amparo metodológico encontra-se vinculado às teorias semióticas de Greimas e de Floch. O artigo analisa, de forma mais detida, o primeiro capítulo do romance, onde se encontra menção ao pintor Pieter Bruegel.

Palavras-chave: José Saramago. Pieter Bruegel. Leitura intersemiótica.

Summary: The present work aims to present and discuss intersemiotic relations that forge from the approaches between the verbal text inscribed in *Manual of painting and calligraphy*, José Saramago's novel, and the visual in *The painter and the buyer*, Pieter Bruegel's design. The enterprise is justified given the needs of the largest research around this work of portuguese writer as well given the increasing demands of semiotic-linguistic analysis of non-verbal or syncretistic texts. The methodological support is linked to

* Doutorado em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina, em 2010. Professora substituta do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL. Contato: alziracarvalhosantos@gmail.com.

** Doutorado em Letras pela Universidade Estadual Paulista, câmpus Assis, em 1997. Professora associada do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da UEL. Contato: anaderol@sercomtel.com.br.

semiotic theories of Greimas and Floch. The article looks more arrested, the first chapter of the novel, where there is mention of the painter Pieter Bruegel.

Key-words: José Saramago. Pieter Bruegel. Intersemiotic reading.

Introdução

Em suas primeiras páginas, *Manual de pintura e caligrafia*¹, de José Saramago, apresenta ao leitor um sujeito narrador indeciso entre uma folha de papel e dois cavaletes, ou seja, não sabe se escreve ou se pinta. Ainda confuso, após inúmeras tentativas, resolve “fazer correr” a primeira pincelada. A situação leva-o à lembrança de um desenho, denominado *O pintor e o comprador*, de Pieter Bruegel. Neste momento, erige-se o primeiro encontro, dentre muitos outros pelo romance afora, entre o verbal e o não verbal. É deste encontro que desejamos falar. Para tanto, empreendemos uma leitura das duas obras, verificando, sob os fundamentos da semiótica greimasiana, como se constrói o percurso gerativo de sentido capaz de promover a existência de uma significação intersemiótica, ou seja, uma significação aproximadora entre as duas linguagens, a verbal, do romance de Saramago, e a não verbal, do desenho de Pieter Bruegel. Buscamos estas aproximações de significação, sobretudo, a partir do levantamento de oposições semânticas verificadas no texto escrito e das relações semissimbólicas – e consequentes homologações – do texto pictórico. Por julgar importantes e como forma de situar o leitor quanto ao romance por inteiro, apresentamos alguns aspectos, filosóficos e históricos, que se sobressaem pela sua leitura. Em seguida a esses aspectos, fazemos incursão mais detalhada pelo primeiro capítulo, objeto de estudo deste trabalho. Metodologicamente, informamos que este estudo compreende a observação 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 (1983). A ênfase maior recai sobre o nível semionarrativo, posto ser o nível que, no caso em questão, mais nos chamou 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

¹ De agora em diante, simplesmente *MPC*.

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.

1 Considerações Iniciais sobre MPC

O romance *MPC* revela 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 unicamente pela letra H., descreve as imagens de construção de seus quadros e de seus escritos, detém-se em inúmeras reflexões de cunho existencialista². H. está à procura de si mesmo, para tanto, busca respostas nos relacionamentos que mantém

² 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 *desejperação*, como relacionamento do homem consigo mesmo, e *paradoxo*, como relacionamento do homem com Deus.”

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, também identificado por apenas uma consoante), 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 os 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 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 uma imersão 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 fazem alusões à fenomenologia, sobretudo a fundamentada por Merleau-Ponty (1999). Mostramos, a seguir, algumas relações entre o romance e o pensamento do filósofo. Com relação à “postura” visual e filosófica do artista pintor, Merleau-Ponty (2004a, p. 20-21) 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.

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:

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 repellido pela elasticidade da epiderme. Por isso acrescentarei que podendo falar do que vi, não sei o que vi, não o transformei em saber. Ainda. (*MPC*, p. 26-28).

Nesta visita que faz à empresa SPQR, H., 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 (em citação anterior de 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. Dentre aqueles que defendem a observação do fenômeno em sua totalidade, apontamos o que diz Tassinari (2004, p. 151):

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.

Sob o ponto de vista da história, *MPC* é uma forma, um tanto quanto incomum, de lembrá-la, ou de recontá-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, lembrando obras como *As aventuras de Robinson Crusóe*, 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).

2 Uma Parada no Primeiro Capítulo

O segmento selecionado para análise, onde ocorre a menção a Pieter Bruegel, foi por nós intitulado como *O despertar*. Teria título diferente não fosse a sua concisão se comparado a outro, quase escolhido. Inicialmente, pensamos em *A dúvida de H.*, como homenagem a Merleau-Ponty (2004b) pela obra *A dúvida de Cézanne*. Este pintor, reverenciado por Merleau-Ponty, viveu os últimos anos da vida atormentado pela dúvida quanto à qualidade de sua pintura. H., o pintor-narrador-personagem, assim como Cézanne, é também, por enquanto, um homem atormentado pela dúvida acerca de sua capacidade estética. A seguir, transcrevemos um pequeno trecho retirado do segmento em análise onde ocorre a menção a Pieter Bruegel:

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.** (MPC, p. 5 – grifos 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 parte da página 5, 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. Prosseguimos, 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 para Greimas (1983) 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 interpretada 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.

2.1 A manipulação

A manipulação – 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 – grifos 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 – grifos nossos).

A manipulação – 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 – grifos nossos).

A manipulação – o tema da inconciliação (entre os desejos do pintor e os do retratado):

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 – grifos 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 – grifos nossos).

2.2 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 – grifos 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 irônico de ser belo e ter saúde, aquela insolência todos os dias estudada para ferir onde mais doesse. (*MPC*, p. 14 – grifos 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 – grifos nossos).

2.3 Os três programas narrativos (as três tentativas):

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

$S_1 \cup O_1$ (conhecer o empresário S.)³

$S_1 \cup O_2$ (decidir sobre como revelar S.)⁴

³ Convenções:

PN = programa narrativo

S_1 = H., o pintor, sujeito de estado e de fazer

U = disjunção

\cap = conjunção

O = objeto-valor

⁴ 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_1 e pontuação para S., o personagem.

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).

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).

2.4 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 – grifos 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 – grifos 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 – grifos 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 – grifos nossos).

2.5 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 O visual – Pieter Bruegel



Figura 1 – BRUEGEL, Pieter. *O pintor e o comprador*. [ca. 1565]. Museu Albertina, Viena.

O desenho de Bruegel expressa um encontro entre três actantes: o primeiro tematiza o papel de um sujeito pintor⁵; o segundo, o papel de um sujeito-observador-comprador; e o terceiro, pressuposto, virtualiza-se em um objeto, isto é, 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, conseqüentemente 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 proporcionado 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).

⁵ 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, reservado ao exame do desenho, o uso do termo *pintor* refere-se sempre à figura expressa no desenho.

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. Sob perspectiva diversa, podemos verificar também uma relação construída na subjetividade entre enunciador/enunciatário. Analogamente ao texto verbal, é como se o desenho enunciasse em primeira pessoa, num espaço do aqui, num tempo do agora, o que colabora ainda mais para a percepção da metalinguagem.

Assim, 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 de Bruegel. Como é razoável esperar, por se tratar de metalinguagem da pintura, o desenho centraliza e humaniza a figura do pintor. Por outro lado, marginaliza e desumaniza o observador comprador. 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 espreita 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 claridade/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 sobrançelha 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 sobrançelhas e da boca lembram as de um boneco de madeira. As sobrançelhas 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”. Resgatamos, neste momento, o que diz Floch (2001, p. 9-29) sobre o semissimbolismo: para este autor, 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”, entre os quais, o de Michelangelo. Exemplificando a partir dos quadros que vêm a seguir, podemos enumerar:

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 1 – Bruegel: homologações – o semissimbolismo e as categorias topológicas

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

Quadro 2 – Bruegel: homologações – o semissymbolismo e as categorias da forma

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

3.1 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’, respondendo 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 Hieronimus 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 prevacente e se voltou para a tradição da Bosch. (ZUFFI, 2006, p. 269 – tradução nossa).⁶

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*:

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;

⁶ 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).

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 (semiaparente), 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.

Considerações Finais

Finalizando as verificações pretendidas para este trabalho, ou seja, relacionadas ao primeiro capítulo do romance de José Saramago, 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 '! identidade*. Para dar conta deste estudo, fizemos uma observação geral, ainda que rápida, do romance. Observamos como se dão as fases da narrativa que compõe o primeiro capítulo. Sobre o texto visual, o desenho de Pieter Bruegel, levantamos os elementos que nos conduziram à formação dos sistemas semissimbólicos. Isso tornou possível o confronto entre os dois textos.

Referências

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 4. ed. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada por Alfredo Bosi et al. Tradução de Ivone Castilho Benedetti para os novos textos. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1998.

FLOCH, J-M. Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral. In: *Documentos de estudo do centro de pesquisas sociosemióticas*. v. 1. 2001.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.

MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.

SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SEIXO, M. A. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: [s.n.], 1999. (Coleção temas portugueses).

TASSINARI, A. Posfácio. In: MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ZUFFI, Stefano. *European art of the sixteenth century*. Los Angeles: Getty, 2006.