



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

**LEITURAS CRUZADAS: O DIÁLOGO ENTRE PALAVRA E IMAGEM NA**  
**COLEÇÃO *OLHAR UM CONTO***

**WANESSA RAYZZA LOYO DA FONSECA MARINHO VANDERLEI**

**RECIFE**

**2014**

WANESSA RAYZZA LOYO DA FONSECA MARINHO VANDERLEI

**LEITURAS CRUZADAS: O DIÁLOGO ENTRE PALAVRA E IMAGEM NA  
COLEÇÃO *OLHAR UM CONTO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

RECIFE

2014

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Delane Mendonça de Oliveira Diu, CRB4-849

V235I Vanderlei, Wanessa Rayzza Loyo da Fonseca Marinho  
Leituras cruzadas: o diálogo entre palavra e imagem na coleção "Olhar um Conto" / Wanessa Rayzza Loyo da Fonseca Marinho Vanderlei. - Recife: O Autor, 2014.  
173 f.: il.

Orientadora: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2014.  
Inclui referências, anexos.

1. Literatura Infanto - Juvenil. 2. Literatura – Artes Plásticas. 3. Semiótica e Literatura. 4. Pintura. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientadora). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2014-27)

**WANEISSA RAYZZA LOYO DA FONSECA MARINHO VANDERLEI**

**LEITURAS CRUZADAS: o diálogo entre palavra e imagem na coleção  
“Olhar um Conto”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura, em 24/02/2014.

**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Ermelinda Maria Araújo Ferreira**  
**Orientadora – LETRAS – UFPE**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Maria do Carmo de Siqueira Nino**  
**LETRAS/ COMUNICAÇÃO – UFPE**

---

**Prof. Dr. Marcos Alexandre de Moraes Cunha**  
**LETRAS – UFAL**

**RECIFE - PE**

**2014**

Aos meus *Crisóstomos*, pela esperança.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, que sempre me acompanha em todos os momentos de minha vida.

À minha família.

Ao PPGL, que me recebeu.

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa que me concedeu durante os dois anos do mestrado.

À querida Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ermelinda Ferreira, orientadora desta dissertação, por ter me possibilitado amadurecer academicamente ao me acompanhar desde os tempos da graduação com as orientações de monitorias e do PIBIC; por ter me convidado a participar do seu grupo de trabalho (NELI – Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose) e, principalmente, pelo apoio e carinho que me concedeu em um dos momentos mais difíceis da minha vida.

À querida Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria do Carmo Nino, por ter possibilitado o desenvolvimento da minha dissertação durante a disciplina “Leituras de Imagens”, pelas ótimas discussões sobre as artes, por ter conseguido fraturar a minha vergonha de falar sobre as artes visuais na sua frente e por concordar em participar da banca avaliadora desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Marcos Alexandre de Moraes Cunha, pelas contribuições dadas em minha pré-banca e por aceitar compor a banca avaliadora desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Antony Cardoso e à Prof. Dr<sup>a</sup>. Clarissa Loureiro, que aceitaram compor a banca final de avaliação.

Ao meu amado amigo de antiga data, Alcidezio Bandeira (Alce), pela amizade e carinho que me cede desde o Ensino Médio e por ter traduzido o resumo deste trabalho.

Às amadas amigas Amanda Brandão, Hosana Araújo e Leila Rebeca (Beca), pessoas que, parafraseando o grande Michel Montaigne – se é que sou capaz disso! -, se misturaram na minha alma e se confundiram de tal forma que não sou mais capaz de encontrar a costura que nos uniu.

Ao meu amado amigo e poeta Daniel Cisneiros (Cis), pelas palavras, pelos gestos e pelas ações que me dedicou durante os últimos anos, por se deixar ser contemplado por mim, por ter sido o meu adorável “coorientador” e revisor desta dissertação.

Aos meus inesquecíveis e amados amigos Alberes (Beres) Santos, Anuska (Nuska) Vaz, Gabriel (Biel) Sousa, Itala Santana, Mahely (Ly) Barros, Mariana (Mari) Borges, e Nair (Baixinha) Borges, o meu profundo agradecimento por terem me acompanhado em mais uma jornada.

Ao meu [já] amado E., a “delícia” e o encantamento do meu último ano na UFPE, pelo cuidado disfarçado em *vrás*, pela paciência de ouvir todos os meus dramalhões mexicanos, por se deixar/permitir ser alvo da minha contemplação, pelas inúmeras e maravilhosas risadas e por ser meu parceiro “indomável”.

Ao sempre amado e amável Prof. Dr. Aldo de Lima, por ter me permitido acompanhá-lo durante seis disciplinas da graduação, pela gentileza e educação que sempre possui comigo, e pelos inúmeros momentos inesquecíveis que me proporcionou e proporciona. “*O canto que me ensinaste foi de libertação*” (Roberto Piva, in: *Ode a Fernando Pessoa*).

Ao querido Prof. Me. Everton Natividade, por ser mais um exemplo que sempre carregarei de como ser um profissional sempre atento e respeitoso consigo mesmo, com a sua profissão e com seus alunos. Agradeço, em especial, pela paciência que teve comigo quando fui sua tutora no EAD e por ter me ensinado [corajosamente] a língua latina. “*SOL LUCET OMNIBUS*”.

Ao amado e amável Poeta e Prof. Dr. José (Zé) Rodrigues, por ter fundamentado em mim a paixão pela Literatura Portuguesa, talvez inspirada na sua própria paixão pelas letras da *terrinha*, paixão que me deixava sempre hipnotizada durante suas aulas na graduação. Agradeço, especialmente, pela ajuda bibliográfica, pela gentileza e pelo carinho que me concede e pelo poema *No meio do caminho* (In: *O Círculo do tempo*), que (des)estabilizou a minha alma e foi fundamental para a tomada de minhas decisões no último ano. “*O que nos muda também nos aumenta*” (Valter Hugo Mãe, in: *O filho de mil homens*).

*“[...] a palavra tem / que chegar ao grau de  
brinquedo/ Para ser séria de rir”.*

Manoel de Barros, In: *Poeminha em língua de  
brincar.*

*Quando Lucia Peláez era pequena, leu um  
romance escondida. Leu aos pedaços, noite  
após noite ocultando o livro debaixo do  
travesseiro. Lucia tinha roubado o romance  
da biblioteca de cedro onde seu tio guardava  
os livros preferidos.*

*Muito caminhou Lucia, enquanto passavam-se  
os anos. Na busca de fantasmas caminhou  
pelos rochedos sobre o rio Antióquia, e na  
busca de gente caminhou pelas ruas das  
cidades violentas.*

*Muito caminhou Lucia, e ao longo de seu  
caminhar ia sempre acompanhada pelos ecos  
daquelas vozes distantes que ela tinha  
escutado, com seus olhos, na infância.*

*Lucia não tornou a ler aquele livro. Não o  
reconheceria mais. O livro cresceu tanto  
dentro dela que agora é outro, agora é dela.*

Eduardo Galeano, In: *A função da arte/1.*



## RESUMO

Esta dissertação propõe discutir o diálogo entre as artes plásticas e a literatura através da análise da proposta intersemiótica da coleção *Olhar um Conto* (Editora Quetzal, 2001-2004), dirigida por Rosário Sousa Machado, composta por seis livros construídos a partir de um desafio proposto a sete escritores portugueses: desenvolver uma história voltada para o público infanto-juvenil, utilizando como ponto de partida, referência ou inspiração, a obra de um artista plástico nacional. A ideia que preside a proposta da Editora Quetzal contradiz uma longa tradição na produção editorial de livros para essa faixa etária, nos quais a imagem costuma aparecer subordinada ao texto verbal, funcionando como apêndice explicativo ou corroborativo do texto primordial. Neste projeto, ao contrário, a imagem é o ponto de *partida* e de *chegada*; reside, portanto, no centro da *provocação*. Para a análise do diálogo intersemiótico, definimos como *corpus* ficcional as obras *O Segredo da Mãe*, de Nuno Júdice; *As Botas do Sargento*, de Vasco Graça Moura; *História de um Pintor Ambicioso*, de João Lima Pinharanda; e *O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha*, de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada; que apresentam, respectivamente, os artistas plásticos portugueses Graça Morais, Paula Rego, Ângelo de Sousa e José de Guimarães. Este trabalho está dividido em três partes: (1) apresentação e discussão de outros projetos editoriais intersemióticos no Brasil e em Portugal; (2) levantamento e discussão das principais teorias sobre a relação entre a literatura e as artes plásticas; e (3) análise das quatro obras selecionadas como *corpus* desta pesquisa. Para tanto, foi necessário recorrer aos seguintes teóricos: sobre a literatura infanto-juvenil, Marisa Lajolo (1991), Regina Zilberman (1991) e Peter Hunt (2010); sobre o diálogo interartes e as especificidades da pintura e da literatura, Horácio (1984), Leon Battista Alberti (1999), Leonardo da Vinci (2005); G. E. Lessing (2011), W. J. T. Mitchell (1984) e Robert Stan (2000), Umberto Eco (2007), Linda Hutcheon (1991, 2011), Júlio Plaza (2000) e Barbara Cassin (2005).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura infanto-juvenil; Literatura – Artes Plásticas; Semiótica e Literatura; Pintura.

## ABSTRACT

This dissertation proposes to discuss the dialogue between the Visual Arts and Literature through the analysis of the intersemiotic proposal of the collection *Olhar um conto* (Quetzal publisher, 2001-2004), directed by Rosario Sousa Machado, composed of six books built from a challenge proposed to seven Portuguese writers: develop a story directed to children and teenagers, using as a starting point, reference or inspiration the work of a national visual artist. The idea behind the proposal of Quetzal publisher contradicts a long tradition in the production of books for this age group, in which the image usually appears subordinated to the verbal text, functioning as an explanatory or corroborative appendix of the primordial text. In this project, on the contrary, the image is the point of *departure* and *arrival*; it lies, therefore, in the center of the *provocation*. For the analysis of intersemiotic dialogue, we chose as fictional corpus the books *O Segredo da Mãe*, by Nuno Júdice; *As Botas do Sargento*, by Vasco Graça Moura; *História de um Pintor Ambicioso*, by João Lima Pinharanda; and *O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha*, by Ana Maria Magalhães and Isabel Alçada; featuring, respectively, the Portuguese visual artists Graça Morais, Paula Rego, Ângelo de Sousa, and José de Guimarães. This work is divided into three major parts: (1) presentation and discussion of other editorial intersemiotics projects in Brazil and in Portugal; (2) survey and discussion of the main theories on the relation between the Visual Arts and Literature; and (3) analysis of the four works selected as the corpus of this research. To achieve this goal, it was necessary to resort to the following theory: about children's literature, Marisa Lajolo (1991), Regina Zilberman (1991) and Peter Hunt (2010); about the Interarts dialogue and the specificities of painting and literature, Horace (1984), Leon Battista Alberti (1999), Leonardo da Vinci (2005); G. E. Lessing (2011), W. J. T. Mitchell (1984) and Robert Stan (2000), Umberto Eco (1991, 2007), Linda Hutcheon (2011), Julio Plaza (2000) and Barbara Cassin (2005).

**KEYWORDS:** Children's and youth literature; Literature - Plastic Arts; Semiotics and Literature; Painting.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### **CAPÍTULO I - A coleção *Olhar um Conto* entre outras experiências editoriais intersemióticas em Portugal e no Brasil**

Figura 1 – Capas das obras da coleção *Olhar um conto*, da Quetzal Editores ..... 21

### **CAPÍTULO I - A coleção *Olhar um Conto* entre outras experiências editoriais intersemióticas em Portugal e no Brasil**

Figura 1 – Capa da obra *Era uma vez três...* (Coleção *Arte para crianças*)..... 30

Figura 2 – Capa da obra *Um Brasil do outro mundo: aventura na barreira do inferno* (Coleção *Arte para jovens*)..... 30

Figura 3 – *Alfabeto de símbolos* (1978), de José de Guimarães..... 32

Figura 4 – *Catálogos de algumas formas ao alcance de todas as mãos* (1970-1971), de Ângelo de Sousa ..... 32

Figura 5 – *Sem título* (1972), de Mira Schendel..... 32

Figura 6 – *Cuadro Escrito* (1964), de Léon Ferrari ..... 32

### **CAPÍTULO II - A questão do *paragone* entre as artes**

Figura 1 – *Laocoonte* (séc. I a.C.), de Agesandro, Atenodoro e Polidoro (atribuída)..... 39

### **CAPÍTULO III - Análise das obras**

#### **3.1 Nuno Júdice lê Graça Morais**

##### **3.1.1 A pré-narrativa visual**

Figura 1 – Imagens do livro *O segredo da Mãe* ..... 51

Figura 2 – *Máscaras (X)* (1988), de Graça Morais..... 53

Figura 3 – *Natureza viva* (1996), de Graça Morais ..... 53

Figura 4 – *Natureza-morta com frutas* (1873), de Agostinho José da Mota..... 54

Figura 5 – *Natureza viva* (2000), de Graça Morais ..... 54

Figura 6 – *Conversas com Tempo* (2006), de Graça Morais ..... 54

Figura 7 – *Maria* (1982), de Graça Morais ..... 55

Figura 8 – <i>Sem título</i> (1982), de Graça Moraes .....	55
Figura 9 – <i>Pequeno troféu de caça I</i> (2006), de Graça Moraes .....	56
Figura 10 - <i>Pequeno troféu de caça II</i> (2006), de Graça Moraes .....	56

### **3.1.2 A narrativa verbal**

Figura 1 – <i>Sem título</i> (2000), de Graça Moraes .....	58
Figura 2 – <i>Vieiro – Os cães I</i> (1982), de Graça Moraes.....	60
Figura 3 – <i>Sem título</i> (2000), de Graça Moraes .....	60
Figura 4 – <i>Alda II</i> (2000), de Graça Moraes .....	61
Figura 5 – <i>Obsessão</i> (1986), de Graça Moraes .....	61
Figura 6 – <i>Sem título</i> (2001), de Graça Moraes (detalhe) .....	62
Figura 7 – <i>Anjos</i> (1999), de Graça Moraes .....	67
Figura 8 – <i>Sermão de Santo António</i> (2001), de Graça Moraes.....	68
Figura 9 – <i>Mapas e o Espírito da Oliveira I</i> (1984), de Graça Moraes .....	69
Figura 10 – <i>Adoração</i> (2004), de Graça Moraes.....	71
Figura 11 – <i>Anjos</i> (1999), de Graça Moraes .....	71
Figura 12 – <i>Série A Idade da Terra</i> (2002), de Graça Moraes.....	72
Figura 13 – <i>As Escolhidas IV</i> (2002), de Graça Moraes .....	72
Figura 14 – <i>Mapas e o Espírito da Oliveira III</i> (1984), de Graça Moraes .....	73
Figura 15 – <i>Sem título</i> (1999), de Graça Moraes .....	73
Figura 16 – <i>Sem título</i> (2000), de Graça Moraes .....	74
Figura 17 – <i>Sem título</i> (1999), de Graça Moraes .....	74

### **3.1.3 O paratexto suplementar**

Figura 1 – <i>Sem título</i> (2000), de Graça Moraes .....	77
Figura 2 – <i>Joaquina IV</i> (1995), de Graça Moraes.....	77
Figura 3 – <i>Sophia e o Anjo</i> (1987), de Graça Moraes .....	78
Figura 4 – <i>Lição de caça</i> (1978), de Graça Moraes .....	78

## **3.2 Vasco Graça Moura lê Paula Rego**

### **3.2.1 A pré-narrativa visual**

Figura 1 – Imagens do livro <i>As Botas do Sargento</i> .....	81
---	----

### **3.2.2 A narrativa verbal**

Figura 1 – <i>A presa</i> (1986), de Paula Rego.....	82
Figura 2 – <i>Duas meninas e um cão</i> (1987), de Paula Rego.....	82

Figura 3 – <i>Sem título</i> (1986), de Paula Rego .....	84
Figura 4 – <i>Menina a levantar as saias para um cão</i> (1986), de Paula Rego .....	86
Figura 5 – <i>Armadilha</i> (1987), de Paula Rego .....	86
Figura 6 – <i>A Pequena Assassina</i> (1987), de Paula Rego .....	86
Figura 7 – <i>A filha do soldado</i> (1987), de Paula Rego .....	90
Figura 8 – <i>O grito do Ipiranga</i> (1888), de Pedro Américo .....	90
Figura 9 – <i>Partida</i> (1988), de Paula Rego .....	90
Figura 10 – <i>A filha do Polícia</i> (1987), de Paula Rego .....	90
Figura 11 – <i>El banquete de boda</i> (1566-1567), de Pieter Brueghel, o Velho .....	91
Figura 12 – <i>A dança</i> (1988), de Paula Rego .....	93
Figura 13 – <i>O Sonho de José</i> (1990), de Paula Rego .....	95
Figura 14 – <i>O Sonho de José</i> (1642-43), de Philippe de Champaigne .....	95
Figura 15 – <i>Bacante recostada</i> (1824-1848), de Félix Trutat .....	97

### **3.2.3 O paratexto suplementar**

Figura 1 – <i>No Atelier</i> (1993), de Paula Rego .....	100
Figura 2 – <i>O Macaco Vermelho Bate na Mulher</i> (1981), de Paula Rego .....	100
Figura 3 – <i>Vivian Girls Partindo a Loiça da Companhia das Índias</i> (1984), de Paula Rego .....	101
Figura 4 – <i>Gepetto Lavando Pinóquio</i> (1996), de Paula Rego .....	101

## **3.3 João Lima Pinharanda lê Ângelo de Sousa**

### **3.3.1 A pré-narrativa visual**

Figura 1 – Imagens do livro <i>História de um Pintor Ambicioso</i> .....	103
--	-----

### **3.3.2 A narrativa verbal**

Figura 1 – <i>Figura</i> (1965), de Ângelo de Sousa .....	105
Figura 2 – <i>Figura</i> (1965), de Ângelo de Sousa .....	105
Figura 3 – <i>Figura</i> (1965), de Ângelo de Sousa .....	105
Figura 4 – <i>Geométrico grande</i> (1967), de Ângelo de Sousa .....	106
Figura 5 – <i>Planta</i> (1965), de Ângelo de Sousa .....	106
Figura 6 – <i>Sem título</i> (1984), de Ângelo de Sousa .....	106
Figura 7 – <i>Pintura</i> (1967), de Ângelo de Sousa .....	107
Figura 8 – <i>Cabeça</i> (1965), de Ângelo de Sousa .....	107
Figura 9 – <i>Sem título/Verão</i> (1982), de Ângelo de Sousa .....	109
Figura 10 – <i>Planta</i> (1966), de Ângelo de Sousa .....	111

Figura 11 – <i>Natureza-morta</i> (1965), de Ângelo de Sousa.....	112
Figura 12 – <i>Natureza-morta</i> (1866), de Henri Fantin-Latour .....	112
Figura 13 – <i>Pratos e frutas</i> (1901), de Henri Matisse .....	112
Figura 14 – <i>Árvore</i> (1962), de Ângelo de Sousa .....	114
Figura 15 – <i>Planta</i> (1961-62), de Ângelo de Sousa .....	114
Figura 16 – <i>Árvore</i> (1959-60), de Ângelo de Sousa.....	114
Figura 17 – <i>Catálogo de algumas formas ao alcance de todas as mãos</i> (1970-1971), de Ângelo de Sousa .....	116
Figura 18 – <i>Flor</i> (1965), de Ângelo de Sousa .....	116
Figura 19 – <i>Figura</i> (1965), de Ângelo de Sousa .....	116
Figura 20 – <i>Cavalo</i> (1965), de Ângelo de Sousa.....	116

### 3.3.3 O paratexto suplementar

Figura 1 – Cavalos de cowboy articulados (brinquedos de papel, construídos por Ângelo de Sousa por volta dos 9-10 anos).....	118
Figura 2 – <i>Planta</i> (1962), de Ângelo de Sousa.....	120
Figura 3 – <i>Flor que ri</i> (1962), de Ângelo de Sousa.....	120
Figura 4 – <i>Cavalo</i> (1965), de Ângelo de Sousa (detalhe) .....	120
Figura 5 – <i>L’homme que marche et la femme aussi</i> (1971-72), de Ângelo de Sousa .....	121
Figura 6 – <i>Escultura</i> (1966), de Ângelo de Sousa.....	121
Figura 7 – <i>84-10-4G</i> (1984), de Ângelo de Sousa.....	122

## 3.4 Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada leem José de Guimarães

### 3.4.1 A pré-narrativa visual

Figura 1 – <i>O passeio de Rubens e Heléne Fourment</i> (1978), de José Guimarães.....	124
Figura 2 – <i>Variações Camonianas</i> (1981), de José Guimarães.....	124
Figura 3 – Escultura <i>Fernando Pessoa</i> (1985), de José Guimarães.....	124
Figura 4 – Imagens da obra <i>O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha</i> .....	125
Figura 5 – Imagens do paratexto da obra <i>Variações Camonianas</i> .....	128

### 3.4.2 A narrativa verbal

Figura 1 – <i>Circo</i> (1984), de José de Guimarães .....	130
Figura 2 – <i>Serpente Vermelha</i> (1990), de José de Guimarães.....	130
Figura 3 – <i>Dançarina</i> (1983), de José de Guimarães .....	131
Figura 4 – <i>Músico</i> (1984), de José de Guimarães.....	131

Figura 5 – <i>Ilusionista</i> (1985), de José de Guimarães .....	132
Figura 6 – <i>Ilusionista</i> (pormenor, 1978), de José de Guimarães .....	132
Figura 7 – <i>Ícaro Vermelho</i> (1985-88), de José de Guimarães .....	133
Figura 8 – <i>Domadora de Crocodilos</i> (1984), de José de Guimarães .....	135
Figura 9 – <i>Diabo</i> (1988), de José de Guimarães .....	136
Figura 10 – <i>Morte de Bicicleta</i> (1996), de José de Guimarães.....	137
Figura 11 – <i>Corredor de Maratona</i> (1977), de José de Guimarães .....	137
Figura 12 – <i>A Criação do Mundo</i> (1997), de José de Guimarães .....	139
Figura 13 – <i>Automóvel Verde</i> (1990), de José de Guimarães.....	141
Figura 14 – <i>Automóvel com Três Personagens</i> (1990), de José de Guimarães.....	141
Figura 15 – <i>Automóvel com Dois Personagens</i> (1983), de José de Guimarães .....	141
Figura 16 – <i>Automóvel com Dois Personagens</i> (1990), de José de Guimarães .....	141

### **3.4.3 O paratexto suplementar**

Figura 1 – <i>Pintor e o Modelo</i> (1976), de José de Guimarães .....	143
Figura 2 – <i>Retrato de Hélène Fourment</i> (1630-1635), de Peter Paul Rubens.....	145
Figura 3 – <i>Retrato de Hélène Fourment</i> (1977), de José de Guimarães .....	145
Figura 4 – <i>Gioconda Negra</i> (1975), de José de Guimarães .....	145
Figura 5 – <i>Camões</i> (1985), de José de Guimarães .....	145
Figura 6 – <i>Máscara Vermelha e Máscara Fetiche</i> (1973), de José de Guimarães.....	146
Figura 7 – <i>Série China</i> (1997), de José de Guimarães .....	146
Figura 8 – <i>Sonhos de Caveira I</i> (2000), de José de Guimarães.....	146

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo I A coleção <i>Olhar um Conto</i> entre outras experiências editoriais intersemióticas no Brasil e em Portugal .....</b>	<b>25</b>
<b>Capítulo II A questão do <i>paragone</i> entre as artes e os tipos de diálogos intersemióticos</b>	<b>33</b>
<b>2.1 A questão do <i>paragone</i> entre as artes .....</b>	<b>33</b>
<b>2.2 Tipos de diálogos intersemióticos .....</b>	<b>44</b>
<b>Capítulo III Análise das obras .....</b>	<b>50</b>
<b>3.1 Nuno Júdice lê Graça Morais .....</b>	<b>50</b>
3.1.1 A pré-narrativa visual.....	50
3.1.2 A narrativa verbal.....	57
3.1.3 O paratexto suplementar .....	76
<b>3.2 Vasco Graça Moura lê Paula Rego .....</b>	<b>79</b>
3.2.1 A pré-narrativa visual.....	79
3.2.2 A narrativa verbal.....	81
3.2.3 O paratexto suplementar .....	98
<b>3.3 João Lima Pinharanda lê Ângelo de Sousa .....</b>	<b>102</b>
3.3.1 A pré-narrativa visual.....	102
3.3.2 A narrativa verbal.....	104
3.3.3 O paratexto suplementar .....	118
<b>3.4 Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada leem Fernando Lanhas.....</b>	<b>123</b>
3.4.1 A pré-narrativa visual.....	123
3.4.2 A narrativa verbal.....	128
3.4.3 O paratexto suplementar .....	141
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>147</b>



<b>Referências .....</b>	<b>150</b>
<b>Anexo I – DVD contendo todas as imagens presentes nesta dissertação .....</b>	<b>156</b>
<b>Anexo II – Narrativa verbal dos quatro livros analisados.....</b>	<b>157</b>
<i>O Segredo da Mãe .....</i>	<i>157</i>
<i>As Botas do Sargento.....</i>	<i>162</i>
<i>História de um Pintor Ambicioso .....</i>	<i>167</i>
<i>O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha .....</i>	<i>171</i>

## INTRODUÇÃO

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar.  
Viajaram para o Sul.  
Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.  
Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.  
E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:  
- *Me ajuda a olhar!*

Eduardo Galeano

Esta dissertação propõe um diálogo entre a literatura e a pintura através da análise da coleção intersemiótica portuguesa *Olhar um conto* (Editora Quetzal, 2001-2004), dirigida por Rosário Sousa Machado e composta por seis volumes de livros construídos a partir de um desafio proposto a sete escritores portugueses: desenvolver uma história voltada para o *público infanto-juvenil*, utilizando como *ponto de partida*, *referência* ou *inspiração* a obra de um artista plástico nacional. A proposta, de cunho primordialmente didático, intenciona favorecer a divulgação da cultura portuguesa em sala de aula pela familiarização das crianças com a produção artística de pintores reconhecidos, através de uma introdução narrativa, de cunho poético e/ou ficcional, concebida como transcrição, adaptação ou diálogo de um meio com o outro, o que também levaria ao conhecimento e divulgação da literatura.

A ideia que preside a proposta da Editora Quetzal contradiz uma longa tradição na produção editorial de livros para essa faixa etária, nos quais a imagem costuma comparecer como subordinada à mensagem: a ilustração funciona como apêndice explicativo ou corroborativo do texto primordial. Nesta proposta, ao contrário, a imagem é o ponto de *partida* e de *chegada*; reside, portanto, no centro da *provocação*. O texto construído a partir dela, não importa se dependente ou independente de sua natureza temática, estética ou ideológica, vem a seguir: funciona como a “ilustração” da imagem. Seria o equivalente a uma “legenda” se não fosse a liberdade concedida pela diretora aos escritores convidados, motivada pela compreensão de que há uma equivalência entre as artes, o que também é relativamente recente nos estudos intersemióticos, há muito norteados pela noção de hierarquia entre a poesia e a pintura, com a superioridade da palavra sobre a imagem. Desde o clássico estudo de G. E. Lessing sobre o conjunto *Laokoon* (2011), fartamente discutido pelos teóricos e críticos de arte visuais e de literatura através dos séculos, a questão do *paragone*

(ou a polêmica sobre qual arte é superior) vem pesando favoravelmente para o lado da literatura. O texto verbal é visto como o núcleo da informação; a imagem como mera estampa sem autonomia, sem profundidade e sem capacidade de comunicação independente.

Neste sentido, a coletânea de Rosário Sousa Machado nos interessa pelo caráter provocativo que estabelece em diversas frentes: a) no próprio entendimento da possibilidade de uma *leitura de imagens* sob a forma de textos criativos – o que se insere no contexto das teorias da “adaptação” tão em voga nos dias de hoje, motivadas pelo surgimento de grande diversidade de mídias em trânsito constante; b) na metodologia proposta para estas “leituras”, que confere liberdade ao escritor e, portanto, não submete nem subordina o texto à imagem convertendo-o em “legenda” da figura de base – a exemplo do que se fazia com a imagem entendida como ilustração do texto; c) e na proposta pedagógica que subjaz à proposta editorial: proporcionar a divulgação de obras plásticas já consagradas para os jovens, recontextualizando-as para o universo infanto-juvenil através de textos literários construídos a partir de um diálogo prévio com aquelas obras e/ou com os seus criadores. Na verdade, o grande desafio da construção da obra é posto ao escritor que seleciona um determinado número de obras de pintores já consagrados pelo público e pela crítica para elaborar uma nova obra.

No campo literário, a área que mais recorreu ao recurso do imagético incorporado à escrita foi a literatura destinada ao público jovem. O campo da literatura infanto-juvenil recebe inúmeras críticas que desvalorizam a sua qualidade artística, muitas vezes fundadas no velho pré-conceito de que a adjetivação *infanto-juvenil* no substantivo *literatura* o torna ineficaz como produção cultural de uma sociedade. Todavia, a importância do contato das crianças com a literatura e as demais artes é fundamental para o seu desenvolvimento como *leitoras do mundo*, como argumenta Monteiro Lobato, “é trabalhando a criança que se consegue boa safra de adultos” (LOBATO apud NUNES, 1986, p. 97). E, para que as crianças sejam leitoras do mundo, é necessário que obtenham o “conhecimento prévio da organização do sistema de linguagem visual” (BUORO, 2002, p. 31) e verbal.

O próprio termo *literatura infanto-juvenil* é de difícil definição. O que seria exatamente esse tipo de literatura? O que a distingue da dita “literatura”? Seria somente o público? Qual é sua função? Entre inúmeras indagações que podemos fazer na tentativa ingênua de defini-la em poucas linhas, evidenciam-se dois erros em que caímos comumente: a ideia de que ela é algo homogêneo e o pré-conceito de que essa literatura possui uma qualidade inferior ou duvidosa. Sobre o primeiro aspecto, Peter Hunt (2010, p. 49) nos lembra de que “supor que a literatura infantil seja de algum modo homogênea é subestimar sua

diversidade e vitalidade”. O próprio entendimento de “literatura” é uma concepção plural; se o que a diferencia na nomenclatura da considerada para adultos, assim como vimos anteriormente, é o termo “infanto-juvenil”, temos que discutir o que é a infância e a adolescência (HUNT, 2010). Esses são novamente outros termos de abrangências muito amplas e estão intrinsecamente ligadas a questões culturais e históricas.

Culturalmente, a literatura infanto-juvenil é considerada como uma sublitteratura. Entre os falhos argumentos, afirma-se repetidamente que ela possui uma linguagem menos trabalhada, utiliza na sua composição imagens para facilitar o entendimento do seu público e tem como uma das finalidades auxiliar no letramento da criança. Em *Crítica, Teoria e Literatura infantil*, Hunt destaca, de forma coerente, que a grande problemática em torno dessas premissas é a confusão feita entre a *qualidade* do texto e o *público* ao qual ele é destinado, i. e., a concepção de que a literatura só possui qualidade quando é destinada para o público adulto, cabendo à literatura infanto-juvenil ser sempre a coadjuvante sem qualidade ou com qualidade duvidosa. Mas qual seria uma definição possível para literatura infanto-juvenil?

Em busca dessa definição, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1991) argumentam que a diferenciação entre a literatura infanto-juvenil e a não infanto-juvenil talvez se encontre no meio peculiar de sua circulação e não necessariamente em procedimentos constitutivos (internos) da obra. Essa ideia da diferenciação ser feita através do público para o qual a obra é destinada é compartilhada também por Hunt que ressalva que os títulos ditos para o público jovem variam segundo a noção que a sociedade possui de infância, conforme suas palavras:

[...] A literatura infantil, por inquietante que seja, pode ser definida de maneira correta como: livros lidos por; especialmente adequados para; ou especialmente satisfatórios para membros do grupo hoje definido como crianças. [...] No entanto, a despeito da instabilidade da infância, o livro para criança pode ser definido em termo do leitor implícito. A partir de uma leitura cuidadosa, ficará claro a quem o livro se destina: quer o livro esteja totalmente do lado da criança, quer favoreça o desenvolvimento dela ou a tenha como alvo direto. (HUNT, 2010, p. 96-100).

Uma das características formais da literatura produzida para o público jovem é a relação entre o texto e a imagem. Ela está cada vez mais complexa: se no início das publicações voltadas para esse público, as ilustrações cumpriam apenas o papel facilitador da leitura, contemporaneamente elas desempenham um papel primordial na obra, sendo difícil, até mesmo, em algumas obras, fazer uma clara separação entre a fronteira do texto verbal e o do visual. Por isso, a necessidade da sociedade de “perder a mania de que *só* a palavra

*comunica*”, como defende Maria Helena Kühner na sua peça *A menina que buscava o sol* (2001, p. 21, grifos nossos).

Além das mudanças na relação entre os signos verbais e não verbais, outro elemento que se destaca dentro do sistema literário destinado ao público jovem é a mudança temática. As obras literárias infanto-juvenis adentram, com mais intensidade, nas inquietudes humanas, mostrando, muitas vezes, que a criança e o adolescente já vivem as angústias causadas pela (pós-)modernidade e que podem também refletir sobre elas. A própria visão mítica da pureza inabalável da infância hoje é discutida em algumas obras como, por exemplo, *O pequeno fascista* (2005), de Fernando Bonassi, ao narrar a trajetória de um menino preconceituoso desde o ventre da mãe até sua “posse” como líder/ditador da sua turma.

Compreendendo a importância do diálogo entre a literatura e as artes plásticas, e compartilhando, com Wendy Stainer (1982, p. 13), a afirmação de que “a pintura é tão semelhante à vida quanto a poesia; ambas são ícones da realidade”, a presente dissertação visa a investigar um caso representativo do atual movimento de busca de expressão ‘*interartes*’, a coleção *Olhar um conto* (Quetzal Editores), que inverte a subordinação histórica da imagem à palavra ao criar uma narrativa que dialoga com as obras plásticas de pintores como Graça Morais, Paula Rego, Ângelo de Sousa e José de Guimarães.

A natureza complexa das obras dos artistas plásticos escolhidas pelos escritores dos contos, muito distante da natureza das tradicionais *ilustrações* presentes em livros destinados a essa faixa etária – em geral, figurativas e referenciais –, assim como as possibilidades interpretativas advindas do diálogo intersemiótico destas obras com a linguagem literária, permite estimular o público jovem à *leitura*, compreendendo-a como um processo mais complexo que a mera decifração de códigos escritos. Além disso, a leitura deve levar em consideração a pluralidade do texto e do leitor, pois o “*eu* [leitor] que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)” (BARTHES, 1992, p. 44).

A coleção *Olhar um conto* é formado por seis livros: *A Menina que Roubava Gargalhadas*, de Inês Pedrosa; *As Botas do Sargento*, de Vasco Graça Moura; *O Segredo da Mãe*, de Nuno Júdice; *O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha*, de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada; *História de um Pintor Ambicioso*, de João Lima Pinharanda; e *A Última Obra do Pintor*, de Bernardo Pinto de Almeida. Esses livros homenageiam e dialogam/adaptam, respectivamente, as obras mais representativas, respectivamente, dos artistas Júlio Pomar, Paula Rego, Graça Morais, José de Guimarães, Ângelo de Sousa e

Fernando Lanhas, selecionadas pelos escritores como fonte de inspiração para a construção de suas narrativas ficcionais.

Rosário Sousa Machado, organizadora do projeto *Olhar um conto*, cria duas sessões paratextuais<sup>1</sup> em cada obra da coleção. Elas visam ao desenvolvimento do conhecimento e à aproximação do leitor com os artistas presentes nas obras. Assim, a par do conto, o leitor se depara com uma biografia resumida do(a) autor(a) do conto e um *dossier* sobre o(a) pintor(a), que abrange seus principais dados biobliográficos, o processo de construção de suas obras e sua iconografia, seção que chega às vezes a ser maior do que a própria narrativa ficcional<sup>2</sup>.

O intuito dos paratextos, conforme Rosário Sousa Machado nos informou por e-mail, é dar uma pista para a melhor compreensão das obras dos artistas plásticos, além de apresentar o escritor ao leitor. Os paratextos funcionam, portanto, como uma forma de *suplementar* a narrativa visual e verbal feita pelo(a) escritor(a). Essas partes ocupam um “lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente” (GENETTE, 2009, p. 10).

Ressaltamos que, conforme argumenta Gérard Genette, há inúmeros tipos de paratextos numa obra: nome do autor<sup>3</sup>, título, subtítulo, título temático, prefácio, posfácio, dedicatória, epígrafe, notas etc. No presente estudo, analisaremos apenas o paratexto intitulado *Mundo de...*<sup>4</sup>, que serve como um posfácio em cada obra. De autoria de Rosário Sousa Machado, diretora da coleção *Olhar um conto*, essa sessão dedica-se a ampliar a discussão sobre a vida e a obra do(a) artista plástico(a) selecionado(a) pelo(a) autor(a).

---

<sup>1</sup> Esclarecemos que utilizamos a concepção desenvolvida por Gérard Genette sobre paratexto. Conforme explica o teórico francês, “paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9).

<sup>2</sup> A diferenciação de extensão e de conteúdo contida nos paratextos do pintor e do escritor ressalta a característica primordial desta coleção portuguesa: apresentar os artistas plásticos selecionados para o público infanto-juvenil.

<sup>3</sup> É interessante notar que, apesar da coleção ter como objetivo principal fazer com que o público infanto-juvenil conheça as obras de alguns pintores portugueses, o primeiro nome que aparece na capa superior de cada livro, conforme pode ser observado na Figura 1 desta introdução, é o do(a) autor(a) e não o do(a) artista plástico(a), que aparece abaixo do nome do(a) escritor(a). Tal fato chama atenção para a responsabilidade que o(a) autor(a) de cada obra tem ao dialogar com obras que já existiam anteriormente e, portanto, já possuíam uma recepção específica.

<sup>4</sup> Em *O Segredo da Mãe*, especialmente, essa sessão se chama *Quem é Graça Moraes?*.



Figura 1 – Capas das obras da coleção *Olhar um conto*, da Quetzal Editores

Em *Redes da criação: construção da obra de arte* (2008), Cecilia Almeida Salles, subsidiada pela crítica genética, mostra o quanto a obra de arte, seja ela literária, visual, cinematográfica etc., está inserida em um contexto de rede bem mais amplo do que sugere a visão tradicional de que a obra se relaciona apenas com o autor. A obra passa a ser compreendida como uma *obra em processo*; uma obra, portanto, *aberta* aos *diferentes estímulos relacionais* como, por exemplo, as artes, a cultura, a memória, a sociedade, na medida em que o artista “tudo olha, recolhe o que possa parecer de interesse, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, ideias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção” (SALLES, 2008, p. 40). Dessa compreensão advém a necessidade que sentimos de não prendermos o nosso aporte teórico somente aos efeitos técnicos de cada arte, mas também aos processos socioculturais que possibilitaram a sua produção. A obra em processo sempre é incompleta, inacabada, mesmo quando é publicada; o trabalho do artista é motivado justamente pela *busca* dessa completude.

Para que o leitor frua obras que necessitam de um olhar relacional/amplo, é fundamental que ele tenha assegurado o direito de conhecer a diversidade das manifestações

artísticas produzidas por sua cultura. Como bem defende Antonio Candido, o acesso à literatura, como às demais expressões culturais da humanidade, é "uma necessidade universal que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito" (2004, p.175) e "que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e [sic] portanto [sic] nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade" (2004, p. 186). Compreendendo o direito à leitura desde a infância, iremos nos dedicar nesta pesquisa, como informado anteriormente, a investigar a relação entre a literatura infanto-juvenil e a imagem, especialmente, as pinturas, contidas na coleção portuguesa *Olhar um conto*, que, entre seus objetivos, visa a atingir a democracia das artes e desenvolver um olhar mais amplo no público jovem no que diz respeito principalmente à percepção do *feminino*, da *natureza*, da *arte abstrata* e da *diversidade cultural*.

Para tanto, selecionamos quatro obras dessa coleção que desenvolvem as percepções supracitadas: *O Segredo da Mãe*, de Nuno Júdice, *As Botas do Sargento*, de Vasco Graça Moura, *História de um Pintor Ambicioso*, de João Lima Pinharanda e *O circo maravilhoso da Serpente Vermelha*, de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. A divisão desta dissertação seguirá a seguinte ordem:

- a) **Capítulo I – A coleção *Olhar um Conto* entre outras experiências editoriais intersemióticas no Brasil e em Portugal** ➤ Neste capítulo, iremos discutir a importância do ensino-aprendizagem das artes e da necessidade primordial da formação de leitores do signo verbal e visual. Apresentaremos alguns pontos gerais da coleção *Olhar um conto* (como foi o seu surgimento, seções presentes nos livros, o formato escolhido pela diretora Rosário Sousa Machado para os livros etc.) e, por fim, apresentaremos algumas experiências intersemióticas brasileiras e portuguesas como forma de ampliação e contextualização do universo literário a que nos dedicamos.
- b) **Capítulo II – A questão do *paragone* entre as artes e os tipos de diálogo intersemiótico** ➤ Neste capítulo, faremos uma síntese das principais discussões sobre o *ut pictura poesis* desde a antiguidade até a (pós-)modernidade. Discutiremos como o *paragone* de Leonardo da Vinci foi decisivo para as obras subsequentes, em especial, para as teorias de G. E. Lessing e W. J. T. Mitchell, além de analisarmos o processo de criação das teorias sobre a pintura produzidas pelos próprios artistas plásticos que lutaram pelo processo de reconhecimento



artístico e da sua própria profissão. Por fim, para compreendermos a construção da narrativa verbal presente na coleção *Olhar um conto*, apresentaremos algumas formas de um texto literário dialogar com as artes visuais.

- c) **Capítulo III – Análise das obras** ┐└ Neste capítulo, iniciaremos as análises das quatro obras selecionadas da coleção *Olhar um conto*. Preferimos utilizar em todas as análises a seguinte metodologia: apresentação da pré-narrativa visual do artista plástico selecionada e ordenada pelo escritor; análise do diálogo da narrativa verbal com as pinturas; e discussão da suplementação presente no paratexto dedicado ao pintor. Esquemáticamente, teremos os seguintes subcapítulos:
- **3.1 – Nuno Júdice lê Graça Morais** ┐└ Neste subcapítulo, abordaremos como Nuno Júdice realizou sua leitura das obras de Graça de Morais e conseguiu criar as suas duas narrativas, a visual e a verbal, acentuando as principais características da poética de Morais: a representação do feminino, a relação dos seres humanos (em especial das mulheres) com a natureza e o olhar constante para a sua terra natal. Discutiremos como o paratexto complementa as narrativas de Nuno Júdice através da apresentação da artista plástica portuguesa para o público.
  - **3.2 – Vasco Graça Moura lê Paula Rego** ┐└ Neste item, analisaremos a escrita ecfástica<sup>5</sup> feita por Vasco Graça Moura do universo reguiano. Discutiremos como a representação do feminino, tema tão caro para Paula Rego, foi recriada por Moura de uma forma menos agressiva, provavelmente por ser dirigido ao público infanto-juvenil. Discutiremos ainda como Rosário Sousa Machado amplia o conhecimento do seu leitor sobre o processo de criação de Rego no seu paratexto *O mundo de...*, revelando nas entrelinhas as características mais recorrentes na pintora: a representação do feminino, a busca pelo poder, a expressividade violenta das suas obras, a forma peculiar da sua narração, a sua forte relação com a literatura etc.
  - **3.3 – João Lima Pinharanda lê Ângelo de Sousa** ┐└ Nesta parte, nos dedicaremos a analisar o diálogo feito pelo professor e crítico de arte João Lima Pinharanda com as obras de Ângelo de Sousa. Discutiremos a particularidade das narrativas desenvolvidas por Pinharanda ao adentrar no mundo da pintura abstrata. A sua narrativa visual e a verbal sensivelmente tocam nas questões

---

<sup>5</sup> Em termos gerais, a écfase é uma forma de o signo verbal remeter a uma imagem. Analisaremos o conceito de écfase no capítulo 2 desta dissertação.

mais importantes da construção artística de Sousa: a cor e as formas simples. O autor, na verdade, parece nos convidar para adentrar no atelier de um grande Pintor Ambicioso, nos guiando e formando um novo olhar sob o mundo que nos rodeia. Por fim, discutiremos como a sessão paratextual é esclarecedora tanto no tocante às concepções da arte abstrata quanto na biografia do pintor.

○ **3.4 – Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada leem José de Guimarães** —→

Neste subcapítulo, o último de nossa dissertação, analisaremos a peculiar narrativa dialógica feita pelas escritoras Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada do universo poético das obras de José de Guimarães. Elas são as únicas escritoras presentes na coleção que já se dedicavam à literatura infanto-juvenil e que possuem formação acadêmica para lecionar Língua Portuguesa no ensino básico. A obra *O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha* é, provavelmente, aquela em que mais notamos preocupações didáticas no diálogo com as pinturas, presentes desde a escolha dos nomes das personagens até os lugares onde ocorrem as cenas. As autoras constroem sua narrativa imagética selecionando obras sobre o mundo mágico do circo e apropriam-se das imagens (inclusive dos seus títulos) para elaborar a sua narrativa verbal a respeito da diversidade dos seres e de culturas. Para concluir esta parte, discutiremos a importância da sessão *O Mundo de...* para o aprofundamento do conhecimento sobre as obras de Guimarães e seus diálogos com outros pintores como Peter Paul Rubens.

Por fim, esclarecemos ao leitor que o objetivo desta dissertação é realizar uma problematização (das inúmeras possíveis) sobre o atual diálogo entre as artes plásticas e literárias através da discussão das diferentes formas de percepção artística presentes na coleção portuguesa *Olhar um conto*. O percurso escolhido para esse trabalho tenta conduzir, acompanhar o leitor no mundo inebriante da arte. Desejamos, sobretudo, olhar a beleza da “imensidão do mar” junto com o leitor que se depara com estas simples palavras.

## CAPÍTULO I

### **A coleção *Olhar um Conto* entre outras experiências editoriais intersemióticas no Brasil e em Portugal**

Só com investimentos de toda sorte a construção de conhecimento em arte deixará de ser uma ficção ou de se manter restrita a um universo privilegiado para encarnar-se de fato na realidade concreta, passando assim a participar da vida dos brasileiros.

Anamelia Bueno Buoro

A imagem e a palavra estão presentes em nosso cotidiano, desde quando somos pequenos até nossa morte. O aprendizado do signo verbal inicia-se em nossos primeiros anos, perdura durante toda a educação escolar e nos acompanha ao longo da vida. Já a “educação visual” parece relegada à margem do sistema educacional brasileiro. Embora estejamos inseridos num contexto em que a linguagem visual é constantemente apresentada de diversas formas através de livros, revistas, pinturas, esculturas, filmes e *outdoors* – para não falar na massificadora presença da imagem nas linguagens de computador e de videogames –, a nossa “leitura” da imagem ainda é superficial, instintiva e imediatista. Não há um sistema formal de “alfabetização” imagética capaz de capacitar o leitor para a criação, a interpretação e a análise competentes e críticas das imagens que nos cercam. Há, portanto, uma “carência generalizada de conhecimento da linguagem da arte” (BUORO, 2002, p. 28).

Provavelmente, um dos maiores problemas que a linguagem visual enfrenta ainda na contemporaneidade é a falta de um quantitativo consistente de profissionais com formação para trabalharem com a *instrumentalização* necessária da leitura do signo não verbal. O que ocorre com frequência no ensino das artes nas escolas brasileiras é o predomínio da ênfase sobre os dados biográficos dos artistas plásticos, por exemplo, sem nenhuma reflexão sobre as suas obras (BUORO, 2002). Os PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais) reconhecem claramente que o ensino das artes visuais, assim como o ensino da língua materna, deve garantir aos alunos a fruição, a reflexão e a produção das mais variadas formas de expressões artísticas. Conforme suas palavras:

[...] a escola deve colaborar para que os alunos passem por um conjunto amplo de experiências de aprender e criar, articulando percepção, imaginação, sensibilidade, conhecimento e produção artística pessoal e grupal. A educação visual deve considerar a complexidade de uma proposta educacional que leve em conta as possibilidades e os modos de os alunos

transformarem seus conhecimentos em arte, ou seja, o modo como aprendem, criam e se desenvolvem na área. (BRASIL, 1998, p. 45).

Não iremos adentrar nos problemas metodológicos do ensino das artes no Brasil. O que queremos ressaltar nessa pequena discussão é que parece existir uma grande barreira entre os conhecimentos elaborados na Academia e sua utilização em sala de aula. Esse impasse ocasiona, muitas vezes, um *déficit* no conhecimento que as crianças adquirem das artes visuais, que se acentua no decorrer dos anos. Um exemplo da falta de preparo para a leitura de imagens pode ser vista diariamente nas salas de exposições artísticas, em que grande parte dos visitantes sequer detém o olhar nas obras de artes. As pessoas buscam, antes, a *visão* do curador ou de outro especialista, em geral escrita nas legendas ou catálogos das obras. Elas parecem inseguras de sua capacidade de *compreensão* do visual, e o máximo que têm coragem de fazer é *olhar* as obras timidamente, através de opiniões abalizadas. As pessoas têm medo de *ver* a arte.

*Olhar* e *ver* não são as mesmas ações: *olhar* algo é um processo natural, rápido e sem reflexão (implica um sujeito passivo). É algo que realizamos praticamente a todo instante. *Ver*, no entanto, pressupõe um sujeito ativo, que necessita de tempo e instrumentalização para a reflexão sobre o objeto ou a pessoa contemplada. *Ver* vai além de *olhar*, pois implica num ato de compreensão e de interpretação cognitiva daquilo que nos afeta a visão: pois “solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance” (BERGER, 2005, p. 14). A forma como vemos o mundo é um processo de aprendizado sociocultural que nos é transmitido desde pequenos. A nossa percepção da obra de arte varia de acordo com o nosso *modo* de *ver*, conforme argumenta John Berger (2005, p. 16): “toda imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver”.

Olhar imagens parece causar certo temor na sociedade letrada, gerando preconceitos no âmbito escolar<sup>6</sup>. O receio em trabalhar com a imagem na sala de aula ocasiona/reforça duas pressuposições muito comuns para a grande maioria da população: a noção de que as artes visuais ou detêm uma função meramente decorativa, ou a de que são acessíveis apenas para os intelectuais e iniciados. Essa segunda concepção ocasiona, ao mesmo tempo, a sacralização das artes visuais e seu afastamento do grande público.

Apesar disso, nota-se que o interesse por obras intersemióticas vem crescendo substancialmente na atualidade, provavelmente devido ao amplo mercado de obras

---

<sup>6</sup> No segundo capítulo iremos discutir as relações das artes plásticas e a literatura e a hierarquização histórica que ocorre desde a Antiguidade entre essas formas de expressões artísticas.

multimídias facilmente acessíveis. É fundamental, portanto, que trabalhemos no sentido de adquirir e proporcionar uma capacitação crescente no âmbito de uma cultura multimeios, que possa dar conta de nos habilitar a diversos modos de leitura (CANDIDO, 2004).

O próprio mercado editorial estimula alguns projetos que consideram a importância de obras intersemióticas para a formação do leitor; em especial, as dedicadas ao público jovem. O recente crescimento das adaptações dos clássicos literários para os quadrinhos, que vem ocorrendo em larga escala no Brasil, e com direcionamentos claramente didáticos, é um exemplo disso. Em Portugal, constatamos essa tendência em vários projetos editoriais encomendados a escritores, voltados para a criação de textos poéticos ou narrativos a partir de imagens das artes visuais, invertendo a tendência habitual.

A coleção *Olhar um conto* faz parte desse universo mercadológico que “considera a arte como linguagem e a produção artística como texto estruturado a partir de relações sintáticas e semânticas” (BUORO, 2002, p. 13). A função didática de contribuir com a educação visual dos jovens leitores é claramente expressa na coleção *Olhar um conto*, conforme podemos visualizar no excerto na contracapa da obra *O Segredo da Mãe*, a seguir:

Neste livro poderás ler um conto de um autor e ver a obra de um pintor que, se calhar, ainda não conheces. Todavia, nesta coleção, em vez de o pintor fazer desenhos para ilustrar o texto, é antes o escritor que faz uma história para ilustrar a pintura, ajudando-te a conhecer de um modo original a obra de ambos. Para além de um magnífico conto, também incluímos, especialmente para ti, as biografias do pintor e do escritor, para que possas saber que pessoas são, o que pensam e sentem e o modo como se relacionam com a literatura e a arte. Podes também, se sentires que deves saber mais, consultar alguns dos livros que mencionamos para que conheças melhor ainda a obra de Nuno Júdice e Graça Morais.

Graças a esse diálogo de linguagens, a obra intersemiótica é mais aberta (KRISTEVA, 1974) e propicia às novas possibilidades de significado por meio da interação texto-autor-leitor (ISER, 2002b). O leitor da coleção *Olhar um conto*, por exemplo, precisa realizar pelo menos três tipos de leituras diferentes<sup>7</sup>: a leitura pictórica ordenada sequencialmente pelo(a) autor(a) dentro das inúmeras obras do(a) artista plástico(a) selecionado(a), a leitura verbal seja ela ecfrástica ou adaptada/dialógica elaborada pelo(a) escritor(a) e, por fim, o próprio diálogo entre as artes plásticas e a literatura. A cada nova leitura o leitor adentra mais profundamente nos significados do texto, conforme destacam Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011, p. 14), o leitor volta-se para o “visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva do

<sup>7</sup> Três leituras diferentes se não contarmos com as leituras paratextuais da biografia comentada de cada artista plástico(a) e do(a) autor(a) presentes no livro.

entendimento. Cada nova releitura, tanto de palavras como de imagens cria pré-requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo”.

A experiência intersemiótica em Portugal é um campo vasto em relação ao mercado editorial brasileiro, em especial quanto à relação entre arte plástica e literatura para as diferentes faixas etárias. O processo da escrita ecfástica é recorrente primordialmente na literatura dirigida aos adultos como, por exemplo, nos contos de *La Dame à La Licorne - Poética dos Cinco Sentidos* (1976) de autoria de José Saramago, Maria Velho da Costa, Augusto Abelaira, Nuno Bragança, Ana Hatherly e Isabel da Nóbrega. Ermelinda Ferreira (2012) destaca que, no exercício ecfástico realizado pelos escritores, “um médium ilumina o outro” (FERREIRA, 2012, p. 275), o que colabora para o enriquecimento do leitor.

Uma das primeiras propostas intersemióticas destinadas ao público infanto-juvenil em Portugal foi o projeto *Olhar um conto*, pensado e dirigido por Rosário Sousa Machado. A ideia de levar as crianças a conhecer a produção dos artistas plásticos nacionais através da narrativa de grandes escritores ganhou espaço entre as editoras tanto no sentido de desenvolver a formação visual como a verbal dos jovens leitores. Atualmente, encontramos um grande quantitativo de obras que buscam recriar a biografia de artistas plásticos, a exemplo dos títulos *Como me Tornei Marc Chagall*, de Bimba Landmann (Ed. Livros Horizonte), que apresenta as imagens dos quadros do pintor Marc Chagall; e *Vincent Van Gogh e as Cores do Vento*, de Chiara Lossani (Ed. Livros Horizonte), que se utiliza das ilustrações da famosa ilustradora italiana Octavia Monaca como suporte para a narrativa.

Apesar de acharmos interessante a proposta de mediação elaborada por esses livros, compreendemos que é necessário os leitores *olharem e verem* as próprias obras dos artistas, i. e., terem contato com as pinturas e tirarem suas próprias interpretações sobre elas. Esses livros, de certa forma, nos lembram alguns outros, brasileiros, que “se contentam em revelar detalhes cotidianos da vida de artistas plásticos, enquanto utilizam as imagens produzidas por eles como fonte de ilustração” (BUORO, 2002, p. 24). A escolha por trabalhar com a coleção *Olhar um conto* deve-se, dentre outros fatores, por acharmos que ela visa à aprendizagem das obras plásticas dos pintores selecionados através da literatura, além de apresentar escritores que, geralmente, não se dedicam à literatura dessa faixa etária.

A forma didática dessa coleção também contribuiu para a sua seleção. Ela apresenta um conto que *ilustra* as imagens plásticas, e duas sessões paratextuais que amplificam o conhecimento dos artistas envolvidos na sua produção: *O mundo de.../Quem é...*, na grande maioria escritos por Rosário Machado. Eles discutem a poética visual e a biografia de cada artista plástico selecionado, aprofundando o universo apresentado na narrativa verbal e visual;

e uma pequena sessão biográfica dos escritores. O próprio formato das obras foi pensado pela diretora da coleção para facilitar o contato com os jovens: os livros foram confeccionados em um tamanho portátil (formato A5) para possibilitar o manuseio dos jovens e com folhas coloridas em papel *couché* para chamar a atenção do público<sup>8</sup>.

A proposta pedagógica presente nesta coleção, mesmo com todos os problemas enfrentados, foi bem aceita pelo público e pelas instituições ligadas ao desenvolvimento da educação e da cultura. Ela ganhou dois importantes selos portugueses: o selo *Ler +*, do Plano Nacional de Leitura e o selo *Casa da Leitura*<sup>9</sup>, da Fundação Calouste Gulbenkian.

No Brasil, as propostas semelhantes ao projeto *Olhar um conto* são as séries *Arte para criança*<sup>10</sup> e *Arte para Jovens* ambas publicadas pela Berlendis & Vertecchia Editores. Essas séries possuem o mesmo objetivo da coleção portuguesa que compõe o nosso *corpus*, a construção do leitor visual por meio da literatura. Elas eram dirigidas por Donatella Berlendis, que visava não somente promover o conhecimento através dos livros produzidos, mas também uma formação interdisciplinar entre a narrativa visual e a literária nas escolas que adotassem o material. Conforme posfácio da obra *Um Brasil do outro mundo: aventura na barreira do inferno*, em que Sílvia La Regina lê Antonio Henrique Amaral, o projeto pedagógico da coleção era repleto de contribuições que envolviam biografia escrita e vídeo

---

<sup>8</sup> Em conversa com a diretora Rosário Sousa Machado, ela nos relatou alguns problemas enfrentados na elaboração e divulgação das obras da sua coleção: a editora Quetzal preferia que os livros tivessem um tamanho grande “para encher os olhos”, o que poderia deixar os livros “aprisionados” nas estantes. Além disso, faltou uma maior divulgação das obras e elas eram expostas nas livrarias em sessões que não eram dedicadas ao público infanto-juvenil.

<sup>9</sup> O Plano Nacional de Leitura e a Fundação Calouste Gulbenkian classificam esta obra como integrante do grupo “Leitura Autônoma” da 6ª série do ensino primário, destinado para uma faixa etária na qual as crianças possuem, como o próprio título sugere, autonomia para ler e interpretar obras literárias. O primeiro plano

“tem como objectivo central *eleva os níveis de literacia* dos portugueses e colocar o país a par dos nossos parceiros europeus. É uma *iniciativa do Governo*, da responsabilidade do Ministério da Educação, em articulação com o Ministério da Cultura e o Gabinete do Ministro dos Assuntos Parlamentares, sendo assumido como uma prioridade política. Destina-se a criar condições para que os portugueses possam *alcançar níveis de leitura em que se sintam plenamente aptos a lidar com a palavra escrita*, em qualquer circunstância da vida, possam interpretar a informação disponibilizada pela comunicação social, aceder aos conhecimentos da Ciência e *desfrutar as grandes obras da Literatura*.” (PORTUGAL, [2007], grifos nossos).

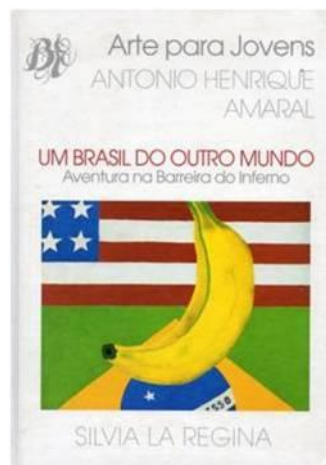
Interessante notar que a preocupação fundamental do Plano de Leitura é com o desenvolvimento da capacidade leitora do signo verbal, enquanto que o objetivo primordial da coleção *Olhar um conto* é educar as crianças para conhecer e compreender o universo das artes plásticas através do símbolo escrito. O verbo serve como uma forma facilitadora para o entendimento do visual, e não o contrário, como encontramos nas tradicionais ilustrações da literatura infanto-juvenil.

<sup>10</sup> O primeiro livro da série *Arte para criança* foi publicado no ano de 1980 e trazia a leitura das obras de Alfredo Volpi feita por Ana Maria Machado. Esta coleção é considerada ainda hoje a pioneira na área de ensino-aprendizagem de arte para o público infanto-juvenil no Brasil.

sobre o artista plástico, sugestões de atividades sobre cada obra, possibilidade de contato com o(a) artista plástico(a) por meio de cartas etc.



**Figura 1** – Capa da obra *Era uma vez três...*  
(Coleção *Arte para criança*)



**Figura 2** – Capa da obra *Um Brasil do outro mundo: aventura na barreira do inferno*  
(Coleção *Arte para jovens*)

Outras obras intersemióticas aparentam ter um grande apoio das editoras como, por exemplo, *Brasil, olhar de artista* de Katia Canton (Editora DCL). Nela, encontramos diversas imagens, entre pinturas e esculturas elaboradas por diferentes artistas que retrataram o Brasil no decorrer dos séculos. A mediação entre as imagens e o leitor é feita por uma pequena narrativa em versos de autoria de Canton que, na maioria das vezes, parece funcionar como espécie de legenda das artes visuais. Do ponto de vista literário, em comparação com outras obras intersemióticas, a qualidade deixa a desejar, talvez pelo fato de Katia Canton não ser escritora. A própria leitura visual parece não ser tão bem trabalhada, em especial, ao final da narrativa, em que a autora realiza uma pequena explanação, geralmente de um parágrafo de cada obra comentando mais sobre questões biográficas e políticas do que sobre as características da imagem ou do universo poético do artista.

Há ainda no mercado brasileiro, diversas traduções de obras que recriam a biografia dos artistas plásticos, ou que visam à acompanhar o leitor em visitas aos museus, familiarizando-o com os diversos estilos artísticos com os quais o pintor dialoga nas suas obras. São os casos, respectivamente, de *Picasso e seus mestres*, de Mila Boutan, e *Impressionismo – Visita Guiada*, de Marie Sellier, publicadas pela editora Cia das Letrinhas.



Por fim, para finalizarmos essa pequena exemplificação de obras intersemióticas brasileiras, gostaríamos de destacar o livro *Lições de casa: exercícios de imaginação*, coordenado por Julieta de Godoy Ladeira. Esta obra não é dirigida diretamente para o público infanto-juvenil, mas foi elaborada através de um *exercício* bastante comum na infância dos escritores, vivida nas primeiras décadas do século XX: as professoras mostravam um quadro e solicitavam que os alunos construíssem uma narrativa *a partir* deles. Era um recurso muito comum nos cursos de redação: motivar a escrita a partir da imagem. Seguindo a ideia dada por Osman Lins, os demais escritores<sup>11</sup> criaram pequenos exercícios ficcionais a partir de uma mesma e desprestigiada figura, semelhante a outras tantas usadas nas escolas com este objetivo. O mais interessante desta obra é observar o processo de criação, o *exercício de imaginação* feito por cada autor, i. e., como eles conseguiram criar uma narrativa que dialoga com a imagem e, ao mesmo tempo, a transcende.

De forma geral, as contribuições dessas obras intersemióticas ampliam as experiências de mundo dos leitores. As possibilidades de ampliação são expandidas no momento em que o leitor, sujeito ativo, depara-se com dois tipos de linguagens que, na verdade, acabam gerando uma nova linguagem, exigindo, conseqüentemente, outra forma de leitura. A preocupação com o desenvolvimento da formação visual é uma constante não somente entre os escritores e os críticos de arte: os próprios artistas plásticos demonstram uma preocupação cada vez mais acentuada sobre a falta de instrumentalização para a leitura pictórica que grande parte da população possui.

José de Guimarães (Figura 3) e Ângelo de Sousa (Figura 4) são exemplos desses pintores que trabalham no processo de educação visual dos seus leitores. Eles criaram, cada um de acordo com seu universo poético, “alfabetos” de imagens como forma de instrumentalizar o seu leitor<sup>12</sup>. Já outros artistas como Mira Schendel (Figura 5) e Léon Ferrari (Figura 6) utilizam-se do próprio alfabeto verbal para criarem seus quadros através do trabalho com a *espacialidade* do signo verbal, em um jogo constante de ressignificações.

---

<sup>11</sup> Dentre eles, Affonso Romano de Sant’Anna, Antonio Callado, Ferreira Gullar, Marina Colasanti e Lygia Fagundes Telles.

<sup>12</sup> A questão da instrumentalização criada por José de Guimarães e Ângelo de Sousa será analisada com maior profundidade nos itens 3.3 e 3.4 desta dissertação.



**Figura 3 – Alfabeto de símbolos (1978), de José de Guimarães**



**Figura 4 – Catálogos de algumas formas ao alcance de todas as mãos (1970-1971), de Ângelo de Sousa**



**Figura 5 – Sem título (1972), de Mira Schendel**



**Figura 6 – Cuadro Escrito (1964), de Léon Ferrari**

As artes, em especial as artes plásticas, sempre dialogaram com os textos literários. A relação entre o texto verbal e o pictórico é discutida há séculos, desde o *Ut pictura poesis* do poeta Simônides de Ceos, transmitido por Horácio. No próximo capítulo, abordaremos brevemente a discussão entre as artes irmãs ao longo da história, mostrando como a rivalidade pela hegemonia chegou ao *paragone*, i. e., à comparação entre as artes e à sua hierarquização. As artes plásticas, por não possuírem teorias próprias sobre a sua produção até os estudos de Leon Battista Alberti, foram algumas vezes consideradas como destinadas aos “iletrados”, como se não fosse necessária uma educação específica para a sua leitura.

## CAPÍTULO II

### A questão do *paragone* entre as artes e os tipos de diálogo intersemiótico

A arte é um caminho que leva para regiões que o tempo  
e o espaço não regem.

Marcel Duchamp

#### 2.1 A questão do *paragone* entre as artes

As discussões sobre as características, os sentidos e a forma mimética da representação da literatura e das artes plásticas são elaboradas desde Antiguidade. A primeira referência que encontramos é a do poeta grego Lúcio Plutarco que desenvolveu o conceito do *Ut pictura poesis*, ou seja, “a poesia é como a pintura”. Essa máxima ficou amplamente conhecida através dos estudos do também poeta grego Simônides de Ceos. Atualmente, os poucos resquícios dos argumentos desenvolvidos pelos poetas supracitados são encontrados na *Ars Poetica* de Horácio<sup>13</sup>.

Esse conceito<sup>14</sup> serviu como ponto introdutório para diversos especialistas discutirem as especificidades de cada forma artística, fraturando a concepção igualitária que Ceos apresentou no primeiro momento. Jacqueline Lichtenstein destaca o fato de que o que era confronto entre expressões artísticas tornou-se disputa, hierarquização entre as artes. Lichtenstein argumenta que, no interior da problemática da disputa entre artes irmãs, a pintura e a poesia, a primeira sai em desvantagem:

[...] a pintura teve de representar um papel estranhamente teórico, para o qual nada a destinara. Mas era um combate desigual, pois ocorria no campo da linguagem, que inventava um jogo cujas regras ela mesma definia e manobrava com seus próprios artifícios. Foi um combate dentro do discurso filosófico, que não só havia traçado o campo de batalha e distribuído os papéis, como também assinalado os lugares e fornecido as armas dos combatentes. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 12).

<sup>13</sup> Segundo Horácio, “como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outras, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não rezear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela dez vezes vista, sempre agradará” (HORÁCIO, 1984, p. 109-111).

<sup>14</sup> Simônides de Ceos possui outro famoso aforismo *muta poesis, eloquens pictura*, ou seja, “a pintura é uma poesia muda; a poesia é uma pintura que fala”. Esta máxima, aparentemente, equilibra as duas formas de expressões artísticas, mas, se nos detivermos com maior atenção, notaremos que a pintura é a poesia menos a característica da audição, já a poesia é a pintura mais a característica da visão.

Um dos principais teóricos que recuperaram e atualizaram a concepção do *Ut pictura poesis* foi Leonardo da Vinci, que acreditava que era clara a supremacia do signo não verbal da pintura<sup>15</sup> sobre o signo verbal arbitrário da poesia, “pois a pintura serve a um sentido melhor e mais nobre que a poesia” (VINCI apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 18). Vinci, em seu *Tratado de pintura* (2005), mais conhecido como *O paragone*, defende que a eminência da pintura não é só entre as artes, mas também no campo da geometria e da filosofia. Giorgio Baratta, em *Leonardo entre nós: imagens, sons e palavras na época intermediária* (2011), discute o quanto o *paragone*, ou seja, a comparação entre as artes irmãs, levou o pintor e teórico renascentista a extrapolar as próprias características da pintura:

Leonardo atribui à pintura uma tarefa imensamente difícil (que a aparenta à filosofia): a representação do “movimento” [sic] seja dos corpos, seja das almas. A ambição temática da pintura alcança o limiar do impossível: pintar, por exemplo, os efeitos sobre os vivos do dilúvio universal. (BARATTA, 2011, p. 27).

Os pensamentos de Leonardo da Vinci dialogam bastante com as concepções defendidas por Leon Battista Alberti em *Da pintura* (1540). Alberti é apontado por Leon Kossovitch como sendo “o primeiro, na literatura artística, a constituir a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas” (KOSSOVITCH apud ALBERTI, 1999, p. 9). A obra de L. B. Alberti demonstra uma preocupação quanto à formação do pintor e é construída como um método de pintura, cujas características são discutidas no decorrer de suas três partes.

Alberti deixa claro que suas percepções são as de um *pintor*. Por isso não encontramos na sua obra um *paragone* entre as artes, como veremos a seguir com Leonardo, mas alguns conceitos sobre os elementos da pintura e a divinização do pintor que serão fundamentais para o desenvolvimento da teoria de Leonardo da Vinci. De forma geral, ele concebe que o ofício do pintor é “descrever com linhas e pintar com cores, em qualquer parede que se lhe apresente, superfícies vistas de qualquer corpo, os quais, a uma certa distância e uma certa posição do centro, parecem estar em relevo e ter muita semelhança com os corpos” (ALBERTI, 1999, p. 137). O artista deve pintar o que vê na Natureza e retirar dela sempre o belo<sup>16</sup>. Segundo suas próprias palavras: “Não se tenha a menor dúvida de que a cabeça é o princípio desta arte, bem como todas as etapas para se tornar mestre nela,[sic] devem ser

<sup>15</sup> Leonardo da Vinci defende a supremacia da pintura sob todas as demais formas artísticas, incluindo a própria escultura. A escultura é concebida como uma arte inferior, pois o escultor recorre à força para sua construção, enquanto o pintor utiliza-se prioritariamente da inteligência na elaboração das suas pinturas.

<sup>16</sup> Para Alberti, “toda beleza que se encontra nas coisas nasceu da pintura” (ALBERTI, 1999, p. 103), na medida em que “não se pode conceber nada tão precioso que não tenha se tornado muito mais caro e gracioso pela pintura” (ALBERTI, 1999, p. 102).

buscadas na natureza. [...] devemos retirar da natureza o que queremos pintar e sempre escolher as coisas mais belas” (ALBERTI, 1999, p. 141-144).

Leon Battista Alberti defende que a pintura deve retratar os movimentos da alma e do corpo, concepção recuperada por Leonardo da Vinci décadas depois. Nas palavras de Alberti:

Existem alguns movimentos da alma chamados afecções, como a ira, a dor, a alegria e o medo, o desejo e outros semelhantes. Existem também os movimentos dos corpos. Os corpos se movimentam de várias maneiras: crescendo, decrescendo, adoecendo, sarando, mudando de um lugar para outro. Nós, pintores, no entanto, que queremos mostrar os movimentos da alma por meio dos movimentos dos membros, só nos referimos àqueles que ocorrem mudando de lugar. (ALBERTI, 1999, p. 124).

A disputa pelo *status* e, conseqüentemente, pela *autonomia* da arte plástica faz com que Leonardo da Vinci saia do campo da representação mimética das formas artísticas e adentre no campo filosófico do movimento e na área dos sentidos. Que sentido seria vital para o ser humano? Para defender a sua teoria do *paragone*<sup>17</sup>, Vinci concebe a visão como o sentido fundamental do ser humano:

E essa nobreza [da pintura ser mais nobre do que a poesia] provou-se ser assim três vezes maior que a dos três outros sentidos, já que *a perda dos sentidos da audição, do olfato ou do tato foi preferida à perda da visão*; pois quem perde a visão, *perde a vista e a beleza do universo* e assemelha-se a alguém que foi enterrado vivo dentro de uma sepultura, na qual poderia viver e se mover. “*Não vês tu que o olho abraça toda a beleza do mundo?*”. [...] É pecar contra a natureza querer confiar à orelha o que deve ser confiado à vista; é preciso situar aí o ofício da música e não a ciência da pintura, única imitadora das figuras naturais de todas as coisas. (VINCI apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 18-19).

G. Baratta destaca a importância da relação entre o olho e a natureza dentro do *Livro de pintura* (LP) de Vinci: “o lugar principal do encontro entre pintura e natureza é o olho, ‘janela da alma’ (LP, 19) graças ao qual ‘a beleza do universo é espelhada pelos contempladores’ (LP, 19)” (BARATTA, 2011, p. 63). Essa relação é que permite a potência e universalidade da pintura, ao contrário do que ocorre com a poesia, pois a primeira “representa ao sentido, com mais verdade e certeza, a obra da natureza” (VINCI apud BARATTA, 2011, p. 65), enquanto que a poesia é presa à língua arbitrária do homem e representa as obras da *humanidade* e não a beleza natural do mundo.

---

<sup>17</sup> O *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci foi o primeiro grande tratado sobre a pintura sem se prender às teorias de outras artes. Pois, como destaca Marcos Seligman-Silva, a própria concepção da pintura no seu início ser eminentemente linguística e se submeter “a preceitos e sobretudo a conceitos herdados e *traduzidos* da literatura para o trabalho com as imagens” (SELIGMANN-SILVA apud LESSING, 2011, pp. 12-3) fez com que o pintor tivesse que se submeter ao *logos* como “tradutor intersemiótico de conceitos da retórica e da poética” (SELIGMANN-SILVA apud LESSING, 2011, p. 13).

À pintura caberia a representação do *belo*, visão retomada por W. J. T. Mitchell séculos depois, pois ela tem a “possibilidade de pôr as coisas como que realmente diante dos olhos, como se fossem naturais, como se fossem a própria Natureza” (SELIGMANN-SILVA apud LESSING, 2011, p. 11). Vinci, ao comparar o poder de representação da poesia com o da pintura, defende que esta tem um poder de infinita representabilidade. Já que a poesia não possui elementos necessários para a vastidão de temas presentes no mundo, ela é considerada limitada: “Mas a diversidade em que se estende a pintura é incomparavelmente maior que a que encerra as palavras, pois o pintor fará uma infinidade de coisas que as palavras não poderão designar, por falta de vocábulos apropriados” (VINCI apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 20-21). Ele ainda reduz o trabalho do poeta a um mero “coleccionador de bens roubados de diversas ciências”, conforme podemos observar no excerto a seguir do *Tratado da pintura*:

Se quiseses definir o ofício próprio do poeta encontrarás que não é outra coisa senão um colecionador de bens roubados de diversas ciências, o que o faz um mentiroso composto, ou se quiseses exprimir mais civilizadamente, um compositor fictício; e essa liberdade de criação faz com que se compare o poeta ao pintor enquanto ela é o que há de mais frágil na pintura. (VINCI apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 22).

Querendo, sobretudo, reafirmar a supremacia da pintura, Vinci utiliza-se do famoso aforismo de Simônides de Ceos (“a pintura é uma poesia muda; a poesia é uma pintura que fala”) para defender que, se a pintura é uma poesia muda, a poesia é uma pintura cega. Se cabe à pintura, segundo o pintor italiano, a representação da beleza da natureza, ao “cegar” a poesia, ele retira toda a possibilidade da arte verbal representar a beleza da natureza.

Após a teoria comparativista de Leonardo da Vinci, Manuel Pires de Almeida tenta restabelecer a igualdade entre as artes irmãs. Na sua obra *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* (1633), Almeida recupera o conceito de Simônides de Ceos para retirar o termo comparativo e afirmar que a poesia é a pintura e vice-versa. A analogia entre as artes plásticas e pictóricas alcança todas as dimensões no tratado de Almeida, inclusive no critério talvez mais caro da disputa das artes, a *imitação*: “assim como a pena imita o pincel, assim o pincel imita a pena” (ALMEIDA apud MUHANA, 2002, p. 16-17).

Almeida, diferentemente de Vinci, defende que a matéria das artes irmãs é a mesma, ambas visam a imitação das ações humanas e têm o mesmo fim: aproveitar com deleite os ânimos. O português mostra que há semelhanças e diferenças<sup>18</sup> entre as artes, mas que estas não colocam uma arte acima da outra. Segundo suas próprias palavras:

---

<sup>18</sup> Manuel Pires de Almeida aponta várias características distintivas que foram utilizadas no decorrer dos séculos para exaltar a arte que interessava a cada teórico. Entre as principais características a favor da pintura, Almeida

Estas e outras semelhantes são as concórdias e consonâncias que entre si têm a pintura e a poesia. Em outras coisas diferem, ainda que tão pouco, que cada qual quer para si a excelência, e com razão, porque quem grava a pintura ofende a poesia e contradiz a verdade de ambas. (ALMEIDA apud MUHANA, 2002, p. 77-78).

Mais de um século depois de Leonardo da Vinci e duas décadas após as reflexões de Manuel Pires de Almeida, André Félibien representa a disputa entre as artes irmãs de uma forma alegórica, em *O sonho do Filômato* (1683). Aparentemente, Félibien tenta defender uma forma de equilíbrio entre a pintura e a poesia, representada através de uma pequena narrativa que ocorre durante o sonho de um empregado chamado Cleógenes no jardim de Versalhes.

Jacqueline Lichtenstein aponta que desde o início do discurso do teórico francês já se mostra uma predileção pela pintura, pois ele utiliza-se da forma imagética do sonho para a elaboração da sua narrativa:

Ao optar por descrever um sonho, em vez de escrever um paralelo ou uma demonstração, Félibien já se coloca, enquanto escritor, em um campo que é o da representação visual (mesmo que esta expressão deva ser compreendida aqui em sentido meramente metafórico) tanto porque as figuras alegóricas da poesia e da pintura já são, em si mesmas, ‘pinturas’, quanto porque a ficção na qual se inscrevem dá ao relato todas as características de um quadro. As idéias [sic] do sonho não são sempre imagens pois, como dizia Descartes, “as coisas que nos são representadas durante o sono são como quadros e pinturas”. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 122).

Neste sonho, o empregado depara-se com uma discussão entre as irmãs rivais (a poesia e a pintura) até a chegada do Amor, o mediador e conciliador de opostos, que estabelece a ordem entre elas. Durante a discussão das irmãs, Félibien apresenta as particularidades e as qualidades de cada arte, além de defender a existência de temas específicos para cada uma, como podemos visualizar na fala do Amor para as duas irmãs, Poesia e Pintura:

#### AMOR

---

destaca a discussão sobre os sentidos e os signos naturais: “A pintura é poesia universal, e a poesia /fl.55/ é pintura particular, e por isso fica sendo melhor a pintura que a poesia. A pintura se entende com o sentido da vista, e a poesia com o do ouvido, e assim como se percebe melhor o que se vê que o que se ouve, assim fica a pintura com vantagem” (ALMEIDA apud MUHAM, p. 78). Já a poesia é caracterizada como exigente de um leitor nobre:

A poesia é mais suave ao duto que a pintura, e é mais nobre, porque a pintura é mais a propósito para gente miúda, e a poesia para o espírito. Dar nome a cada coisa ajustado à sua natureza é mais dificultoso que pintá-la. Podem ser ignorantes os pintores, e pintar bem sabendo a arte, mas não poderá o néscio dar nomes que representem o natural das coisas. (ALMEIDA apud MUHAM, p. 80).

Já conheço o motivo da discussão e espanta-me duas irmãs tão espirituais e agradáveis como vocês se entreguem a tal discórdia quando todos admiram suas qualidades. [...] *Mas para mostrar suas características específicas, trabalhem temas diferentes.* Este poderoso príncipe [Luís XIV] os fornece em grande quantidade e assim poderão representar tantas e tão nobres qualidades que o tornam admirável na terra inteira. Não terão que buscar em séculos passados exemplos de antigos heróis para compará-los a seus feitos miraculosos: *basta contar bem o que ele fez*, que não tem paralelo com qualquer outra história. (FÉLIBIEN apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 56-57, grifos nossos).

A noção de que cada arte possui temas específicos é retomada objetivamente por Jean-Baptiste Du Bos (1719) ao dizer que “existem temas mais vantajosos para os pintores que para os poetas, assim como há os que são mais vantajosos para os poetas que para os pintores” (DU BOS apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 61).

Pouco depois, em *Laocoonte*, o teórico e escritor alemão Gotthold Ephraim Lessing destaca o fato de que muitos “pseudocríticos” (LESSING, 2011, p. 78) forçam a poesia dentro das características da pintura e vice-versa, “conforme eles tenham maior gosto pela arte poética ou pela pintura” (LESSING, 2011, p. 78). Assim como Du Bos, Lessing defende que há temas que cabem melhor às artes visuais e outros que cabem melhor à literatura, devido às especificidades das artes, como podemos perceber na sua análise da expressão tímida do grito presente na escultura *Laocoonte*<sup>19</sup>: “o artista [o escultor] não quer imitar esse grito no seu mármore; antes deve haver um outro motivo por que aqui ele separa-se do seu rival, o poeta, que expressa esse grito com o melhor propósito” (LESSING, 2011, p. 88, grifos nossos).

<sup>19</sup> A obra *Laocoonte* é atribuída aos escultores Agesandro, Atenodoro e Polidoro e provavelmente data da segunda metade do século I a. C. Ela representa a morte do sacerdote Laocoonte e seus dois filhos por duas serpentes descrita na *Iliada*, de Homero, e na *Eneida*, de Virgílio. Este narra o episódio da morte do sacerdote da seguinte maneira:

Laocoonte, escolhido pela sorte sacerdote de Netuno, imolava um possante touro ao pé dos solenes altares. Ora, eis que duas serpentes, vindas através das ondas tranquilas de Tênedos (horrorizo-me ao relatar), alongando sobre o mar seus imensos anéis, avançam em direitura do litoral. Erguem-se as cabeças no meio das vagas, suas cristas sanguíneas dominam as ondas; o resto dos corpos desliza sob a água e os dorsos imensos se curvam em espiral. Faz-se ruído no mar espumoso; e já tocavam a terra e, tintas de sangue com fogo nos olhos ardentes, lambiam as sibilantes bocas com as línguas vibrantes. Nós fugimos exangues àquela visão. As duas serpentes, em direção certa, dirigem-se para Laocoonte; e primeiro ambas enlaçam os pequenos corpos de seus dois filhos, enrolam-se ao redor da presa e rasgam com mordeduras os seus miseráveis membros. Depois, arrebatam o próprio Laocoonte que vinha em socorro dos filhos trazendo as armas nas mãos e o constroem com seus robustos anéis; duas vezes já enlaçaram seu corpo pelo meio e duas vezes, ao redor do seu pescoço, enrolaram os dorsos escamosos e o excedem com a cabeça e com os pescoços elevados. Ele simultaneamente procura desfazer os nós com as mãos, tendo já as fitas manchadas com a baba e o negro veneno; ao mesmo tempo levanta aos astros clamores horrendos, quais os mugidos do touro quando, ferido pelo ferro, foge do altar e sacode do pescoço a machadinha mal segura. Entretanto ambas as serpentes fogem e rastejando ganham as aturas do templo, dirigem-se para a cidadela da feroz Tritônia e se escondem aos pés da deusa sob o disco do escudo (VIRGÍLIO, 1994, p. 36).





**Figura 1 – *Laocoonte* (séc. I a.C.), de Agesandro, Atenodoro e Polidoro (atribuída)**

Provavelmente, a mais importante contribuição de Lessing à teoria das especificidades das artes, segundo W. J. T. Michell, é o acréscimo das características do *espaço* e do *tempo*, o que alarga as discussões do *paragone* que anteriormente se restringiam à *naturalidade/Natureza* do signo icônico e à *arbitrariedade* do signo linguístico, assim como suas correlações com os *sentidos* da visão e da audição. Para Lessing, a literatura é caracterizada como uma arte da temporariedade da imitação progressiva, o que significa dizer que as narrativas literárias exigem tempo para a sua decifração (o passar das folhas dos livros), não sendo possível, mesmo após a finalização da leitura, a contemplação total da obra em um único olhar. Já as artes visuais, e especialmente a pintura, são concebidas como formas de expressão espaciais, pois se apresentam por inteiro diante ao seu leitor/observador.

A espacialidade das artes visuais possibilita uma forma diferenciada de “contar histórias”. A visualização da totalidade da obra – retomaremos esta questão posteriormente – faz com que a arte plástica seja considerada por alguns pintores como uma expressão artística mais “violenta” que a literatura<sup>20</sup>. Em uma entrevista dada a Ana Gabriela Macedo, Paula Rego<sup>21</sup> deixa claro seu ponto de vista de que a recepção das artes plásticas é mais violenta e brusca que a da literatura, conforme pode se observar no excerto abaixo:

<sup>20</sup> Leonardo da Vinci, em *Tratado da pintura*, chama atenção para a característica espacial da pintura que a torna visível de uma só vez, enquanto a obra literária demanda uma temporalidade específica: “o poeta ao descrever a beleza ou a feiura de um corpo qualquer, o faz membro a membro, em momentos sucessivos, e o pintor o torna visível de uma só vez”. (VINCI apud LICHTENSTEIN, 2005, p. 21).

<sup>21</sup> Cujas obras analisaremos na parte 3.2 desta dissertação.

AGM: A Paula Rego é uma magistral contadora de histórias em imagens, o que torna a sua pintura tão diferente, tão especial; acha que a pintura “conta histórias” do mesmo modo que a literatura o faz?

PR: Não, *um quadro nunca pode contar histórias do mesmo modo que uma narrativa*, porque obriga a uma maneira formal de contar histórias, [sic] são os ângulos, as formas redondas, a composição do quadro, enfim, é a forma e conteúdo que juntos fazem a narração. Um quadro não precisa de ser decifrado... *Na literatura as palavras criam na nossa cabeça uma imagem, mas na pintura a imagem está logo ali, não é?* De modo que a *reação perante a imagem é mais violenta, é mais brusca do que através da literatura* (MACEDO, 2010, p. 31, grifos nossos).

Todavia, devemos salientar que apesar das artes visuais se apresentarem por completo diante do seu espectador, isso não significa que a leitura ocorre de forma imediata: o leitor tem, no primeiro momento, apenas uma noção geral da obra; para compreendê-la e interpretá-la, ele necessitará de tempo para analisar cada elemento do quadro: ângulo, linhas, profundidade, cores etc. Temos que compreender que há uma grande diferenciação entre *ver* e *olhar* uma obra de arte: o *ver*, como discutimos no primeiro capítulo desta dissertação, é socioculturalmente construído, pois somos ensinados a *ver*, essa ação demanda tempo de contemplação; já *olhar* uma obra é um processo natural do ser humano. A. A. Mendilow chama atenção para a necessidade temporal ao ver uma pintura: “o passar do olho, parte por parte, requer tempo, e a impressão de divisar o todo é produzida, em verdade, pela rápida sucessão de visões, talvez apreendidas de diferentes ângulos.” (MENDILOW apud GONÇALVES, 1994, p. 78).

Ainda que as noções de *temporalidade da literatura* e *espacialidade das artes plásticas* tenham sido questionadas, fica claro que esses conceitos contribuíram para o desenvolvimento de novas teorias sobre as especificidades das artes e os diálogos entre artes verbais e não verbais. Por isso, compartilhamos a ideia de W. J. T. Mitchell a respeito das concepções defendidas por Lessing:

NOTHING, I SUPPOSE, seems more intuitively obvious than the claim that literature is an art of time, painting an art of space. When Lessing attempts to ground the generic boundaries of the arts on "first principles," he does not turn to the venerable distinction between "natural" and "arbitrary" signs, nor does he appeal to the commonplace "sensible" distinction between eye and ear. (MITCHELL, 1984, p. 98)<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> NADA, SUPONHO, parece mais intuitivamente óbvio que a alegação de que a literatura é uma arte do tempo e a pintura uma arte do espaço. Quando Lessing tenta derrubar os limites genéricos das artes em “primeiros princípios”, ele não recorre à venerável distinção entre signos “naturais” e “arbitrários”, nem mesmo apela para o lugar-comum da distinção “sensível” entre olho e ouvido. (MITCHELL, 1984, p. 98, tradução nossa).

As contribuições de G. E. Lessing e seus seguidores, em especial Mitchell, para a discussão das especificidades das artes adentram no campo do gênero social. G. E. Lessing, de forma implícita, estabelece uma *distinção* entre as artes visuais e a literária, defendendo que a pintura, devido ao seu poder de *contemplabilidade*<sup>23</sup> e de sua característica *silenciosa e ornamental/natural*, é como a *mulher*; enquanto que a *poesia/literatura*, por *ser livre* para agir e se expressar, ser uma *arte racional* e possui uma *amplitude maior de leitores*, é considerada uma figura *masculina*. Mitchell, provavelmente o principal atualizador das teorias de Lessing na contemporaneidade, esquematiza as características de cada arte, explicando que Lessing não deixa clara a diferenciação entre as artes com base nos gêneros sociais:

In his wandering, however, Lessing has disclosed what is probably the most fundamental ideological basis for his laws of genre, namely, the laws of gender. The decorum of the arts at bottom has to do with proper sex roles. Lessing does not state this explicitly anywhere in the *Laocoon*. Only in the unguarded moment of free association prompted by the contrast between the patrilineal production of ancient sculpture and the monstrous, adulterous maternity of modern art does he allow this figure of the difference to surface. Once we have glimpsed the link between genre and gender, however, it seems to make itself felt throughout all the oppositions that regulate Lessing's discourse, as the following table will show at a glance:

<i>Painting</i>	<i>Poetry</i>
Space	Time
Natural Signs	Arbitrary (man-made) Signs
Narrow Sphere	Infinite Range
Imitation	Expression
Body	Mind
External	Internal
Silent	Eloquent
Beauty	Sublimity
Eye	Ear
Feminine	Masculine

Paintings, like women, are ideally silent, beautiful creatures designed for the gratification of the eye, in contrast to the sublime eloquence proper to the manly art of poetry. Paintings are confined to the narrow sphere of external display of their bodies and of the space which they ornament, while poems are free to range over an infinite realm of potential action and expression, the domain of time, discourse, and history. (MITCHELL, 1984, p. 108-109)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> A questão de a figura feminina ser concebida apenas para a contemplação será futuramente discutida na sessão 3.2 desta dissertação ao analisarmos a *ação* feminina nas obras de Paula Rego.

<sup>24</sup> Em sua divagação, no entanto, Lessing expôs qual é, provavelmente, a base ideológica mais fundamental para suas leis do gênero artístico, nomeadamente as leis do gênero social. O decoro das artes, no fundo, tem a ver com papéis sexuais adequados. Lessing não o afirma explicitamente em nenhum lugar no *Laocoonte*. Apenas num desprevenido momento de livre associação induzida pelo contraste entre a produção patriarcal da escultura antiga e a maternidade monstruosa, adúltera, da arte moderna é que ele permite que este valor de diferença venha à tona. Uma vez que tenhamos vislumbrado a ligação entre gênero artístico e gênero social, no entanto, ela parece fazer-se sentir ao longo de todas as oposições que regulam o discurso de Lessing, conforme a tabela a seguir mostra resumidamente:

Será que o decoro entre as artes é estabelecido mesmo pela questão de gêneros? O feminino e a imagem são, de fato, expressões silenciosas? A racionalidade e o direito de narrar correspondem ao sexo masculino e à arte verbal? As concepções de Mitchell, de uma forma geral, sintetizam e esquematizam discussões seculares sobre as artes plásticas e a literatura. John Berger (2005) chama atenção para o fato de a mulher ser sempre representada como Musa, i. e., como uma figura que deve ser contemplada como, por exemplo, no nu feminino ou na pintura de gênero<sup>25</sup>. A questão do gênero social, assim como a discussão das formas de representações artísticas, é socioculturalmente construída, portanto, é difícil atribuímos funções estáticas. Na contemporaneidade, encontramos, por exemplos, as artistas plásticas portuguesas Graça Morais e Paula Rego (cujas obras analisaremos, respectivamente, nas partes 3.1 e 3.2), que exigem o direito de narrar suas histórias através do olhar do feminino, mesmo reconhecendo a diferença da *forma* da narração entre as artes. O feminino nas suas obras não é caracterizado como um elemento contemplativo, mas sim responsável pela *ação* de toda a narrativa pictórica.

A tentativa de representar formas artísticas ou seus elementos por meio de oposições dualísticas, como a teoria desenvolvida por Mitchell, baseada nas fronteiras entre as artes elaboradas por G. E. Lessing, é recorrente há séculos. A própria busca crescente pela racionalização e por espaço acabou gerando no século XVII um descompasso entre dois elementos fundamentais para a pintura: o desenho e a cor. Os próprios pintores iniciaram uma disputa quanto à importância do desenho e da cor para as artes plásticas que se assemelha bastante, a nosso ver, com o *paragone* entre as artes plásticas e a literatura.

---

*Pintura*  
Espaço  
Signos naturais  
Esfera restrita  
Imitação  
Corpo  
Externo  
Silencioso  
Bonito  
Olho  
Feminino

---

*Poesia*  
Tempo  
Signos arbitrários (artificiais)  
Variação infinita  
Expressão  
Mente  
Interno  
Eloquente  
Sublimidade  
Ouvido  
Masculino

Pinturas, como mulheres, são criaturas idealmente silenciosas, bonitas, projetadas para a satisfação do olho, em contraste com a sublime eloquência adequada para a arte viril da poesia. Pinturas estão confinadas ao âmbito restrito da exposição externa de seus corpos e do espaço que elas ornamentam, enquanto poemas são livres para variar sobre um reino infinito de ação potencial e de expressão, o domínio do tempo, do discurso e da história. (MITCHELL, 1984, p. 108-109, tradução nossa).

<sup>25</sup> Voltaremos à questão da representação feminina nas sessões 3.1 e 3.2 desta dissertação, respectivamente, nas discussões acerca das poéticas visuais de Graças Morais e Paula Rego.

A cor era considerada como a ferramenta que assegura às artes plásticas a universalidade, pois ela é a representação dos sentimentos, dos movimentos, da alma e da vida. Já o desenho era concebido como a racionalidade da pintura e a parte em que o espectador encontra toda a intencionalidade do pintor. Ele “remete sempre à ordem de um projeto; pressupõe uma antecipação do espírito que concebe abstratamente e representa mentalmente a forma que quer realizar, o objetivo que busca atingir” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 11).

Os pintores que defendiam a supremacia do desenho retomaram alguns preconceitos que décadas antes eles enfrentaram (como, por exemplo, a noção de que a pintura é uma arte mais fácil de compreensão do que a literatura), e utilizaram essa noção de “fácil entendimento” para agredir os que defendiam a superioridade da cor, chamando-os “coloristas” por tentarem reduzir o pintar ao ato de tingir. Uma das saídas encontradas pelos amantes das cores foi utilizar o argumento dos defensores da universalidade para exaltar a liberdade proporcionada pelas cores, conforme explica Jaqueline Lichtenstein: “Quando se condena a cor por seduzir os ignorantes, os coloristas respondem que, graças a ela, a pintura é uma universal linguagem que se dirige a todos, capaz, simultaneamente, como já dizia Alberti, de agradar aos eruditos e encantar os ignorantes” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 155).

Essas características distintivas entre os elementos da pintura, a cor e o desenho, podem ser articuladas com a própria relação do *paragone* entre as artes plásticas e a poesia. Se pensarmos nas características defendidas por Mitchell, poderíamos associar que a liberdade, a universalidade e a “irracionalidade” da cor assemelham-se historicamente com a imagem do gênero feminino e da pintura, já o desenho possui semelhanças significativas com o gênero masculino e com a literatura por ser “racional” e por pressupor uma abstração anterior à ação. Não iremos nos aprofundarmos na discussão sobre a hierarquização entre os elementos da pintura e suas possíveis relações com os gêneros sociais e outras concepções teóricas. O nosso objetivo é mostrar brevemente o quanto a luta por espaço e uma busca constante de autonomia e comparação entre as artes levou à segregação dentro da própria pintura. A partir do século XIX, em especial com o impressionismo, essas questões são aparentemente superadas e a cor ganha o reconhecimento que almejava<sup>26</sup>.

Na verdade, após essa breve discussão sobre a tradição do *paragone* entre as artes visuais e a literatura, observamos que a arte pictórica lutou veementemente, a partir do século XVI, pela legitimação da imagem enquanto obra artística. A busca por algo que desse à

---

<sup>26</sup> Retomaremos a discussão sobre a importância da cor nas artes plásticas quando formos analisar, no ponto 3.3, o livro *História de um Pintor Ambicioso*, em que João Lima Pinharanda lê a pintura abstrata de Ângelo de Sousa.

pintura o *status* de uma atividade artística intelectual a levou a adentrar em uma discussão que a *priori* a desfavorecia. A pintura foi submetida ao *logos* dominado pela retórica e pela linguística, i. e., e teve que se adequar a conceitos elaborados há séculos para áreas com características acentuadamente distintivas das suas.

Os amantes da pintura e os próprios pintores tiveram que “pegar a pena para louvar a superioridade do pincel” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 121). Os pintores tornaram-se “teóricos” da representação para lutar por espaço. Daí a necessidade de Leon Battista Alberti, por exemplo, de afirmar em inúmeras passagens da sua obra *Da pintura* que ele era um *pintor* e não um matemático ou filósofo: “Peço, porém, ardentemente, que durante toda a minha dissertação considerem que escrevo sobre essas coisas, não como matemático, mas como pintor” (ALBERTI, 1999, p. 75) e “continuamos a falar como pintor” (ALBERTI, 1999, p. 71).

A luta por espaço não se restringia apenas ao quadro, ela estendia-se à figura dos pintores. Eles reivindicavam o reconhecimento de sua arte e de sua profissão. Os pintores eram considerados “artesões” ou “coloristas”. Para serem vistos como artistas intelectuais, eles tiveram que se dobrar ao *logos* da palavra, dando origem a um:

[...] novo tipo de pintor, homem de discurso: o artista teórico. Pois o que vale para a arte vale também para o artista. Se é preciso demonstrar que a pintura é uma atividade situada da teoria e, conseqüentemente [sic], da linguagem e do intelecto, é preciso também que os pintores provem que não só são capazes de pintar, mas também de falar e, portanto, de pensar. Se se deseja que a pintura seja considerada uma poesia silenciosa, é preciso justamente que os pintores não se comportem como artistas mudos. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 146-148).

Talvez seja por essas reivindicações que Leonardo da Vinci, por exemplo, defende ferozmente a superioridade das pinturas, subordinando até a escultura ao seu poder. Para a maioria dos teóricos que vimos neste capítulo, a imagem parece oferecer uma ameaça incontrollável à palavra e vice-versa, por isso o processo do *paragone* é sobretudo uma luta de duas grandes expressões artísticas por legitimação. A questão da comparação entre as artes também desemboca numa outra questão fundamental: a necessidade de teorização das artes por seus elementos próprios, o que está correlacionado com a aprendizagem delas.

## 2.2 Tipos de diálogo intersemiótico

Na contemporaneidade, cresce substancialmente o interesse pela tradução, adaptação e diálogo *interartístico*, provavelmente em função do amplo espectro de suportes multimídia

disponíveis e de seu rápido desenvolvimento. A produção e a apreciação da arte hoje demandam um olhar diferenciado e plural, cada vez mais apto a apreender, simultaneamente, múltiplas linguagens. Apesar da inegável especificidade dos códigos semióticos, historicamente apontada pelos clássicos estudos de Gottbold Efraim Lessing, a relação entre as artes sempre existiu e provavelmente nunca vivenciou um momento de tão franca expansão como no cenário cultural dos séculos XX e XXI. Todavia, conceitualizar sobre como ocorrem os processos intersemióticos ainda é problemático. Será que há uma diferenciação clara e delimitada entre *tradução*, *escrita ecfrástica* e *diálogo intersemiótico*? Para tentarmos responder a essa pergunta, faz-se necessário discutir cada processo de interartes.

Roman Jakobson<sup>27</sup>, no seu célebre ensaio *Aspectos Linguísticos da Tradução* (1970), defende que há três tipos de traduções: a tradução intralinguística, a tradução interlinguística e a tradução (ou transmutação) intersemiótica. Essa última se destaca pela grande problemática em torno da fidelidade da tradução à obra a ser “traduzida”. O questionamento acerca da fidelidade, de forma geral, permeia o processo tradutório, provavelmente, pelo fato de C. H. Peirce e seus discípulos conceberem a tradução como um processo eminentemente interpretativo, conforme argumenta Umberto Eco:

[...] o conceito de fidelidade tem a ver com a persuasão de que a tradução é uma das formas da interpretação e que deve sempre visar, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar não digo a intenção do autor, mas a *intenção do texto*, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu. (ECO, 2007, p. 17, grifos do autor).

Em *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*, Eco argumenta sobre a (in)fidelidade da tradução, que está sempre “sob o signo da *negociação*” (ECO, 2007, p. 11, grifo do autor) em que o tradutor procura dizer quase a mesma coisa do texto que pretende traduzir. O teórico italiano define que traduzir é

[...] entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, *submetido a uma certa descrição*, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fono-simbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tenda o texto fonte. [...] toda tradução apresenta margens de infidelidade em relação a um núcleo de suposta fidelidade, mas que a decisão acerca da posição do núcleo e a amplitude das margens depende dos objetivos que o tradutor se coloca. (ECO, 2007, p. 17-18, grifos do autor).

---

<sup>27</sup> Jakobson trata da tradução intersemiótica apenas como a tradução (transmutação) de signos verbais em sistemas de signos não verbais.

Em *Tradução intersemiótica*, Júlio Plaza complementa o conceito de tradução afirmando que ela é uma:

[...] prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 1987, p. 14).

E salienta que as novas ferramentas midiáticas virtuais são, por elas próprias, tradutoras da história em que “o passado-presente-futuro, ou original-tradução-recepção, estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e artística” (PLAZA, 1987, p. 13).

Todavia, o termo ‘tradução’ visa a produzir, de forma análoga, os efeitos estéticos da obra traduzida. Logo, os processos de recriação e reescritura devem ser ‘controlados’ para proporcionar ao leitor a ideia de autenticidade da obra. A esse respeito, Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2011) defende que, assim como a tradução possui inevitavelmente mudanças, as adaptações transgridem ainda mais o processo de recriação da obra<sup>28</sup>:

Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Com as línguas, nós nos movemos, por exemplo, do inglês para o português, e conforme vários teóricos nos ensinaram, a tradução inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas. (HUTCHEON, 2011, p. 9).

Nesse processo de adaptação, o texto (re)criado é considerado pelo senso comum como secundário e/ou inferior, o que demonstra uma visão negativa da adaptação, o que também se nota, como argumenta Robert Stam (2000) pela *iconofobia* (uma desconfiança em relação ao visual) e *logofilia* (a sacralização da palavra). Hutcheon também chama atenção para o próprio preconceito implícito com as adaptações nas utilizações dos termos “texto-fonte”, “original” e “texto adaptado” e salienta que “as diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (HUTCHEON, 2011, p. 14). Tendo em vista que:

[...] a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente de ambientação.

<sup>28</sup> Ainda segundo a crítica canadense, podem-se dividir as adaptações em três tipos de acordo com os diferentes modos de imersão do público. São eles: *contar* (através das narrativas escritas ou orais), *mostrar* (através de pinturas, filmes, peças etc.) e *interagir* (através de jogos de videogames, parques temáticos etc.).



E com a mudança vêm as modificações correspondentes no valor e até mesmo no significado das histórias. (HUTCHEON, 2011, p. 17).

Assim como defende Harold Bloom em *A angústia da influência* (2002), Hutcheon argumenta que as adaptações sempre serão “assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” (HUTCHEON, 2011, p. 27). Apesar dessa ‘assombração’, o reconhecimento das obras adaptadas é um dos fatores que dão prazer ao público, pois “parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa” (ROPARS-WUILLEUMIER apud HUTCHEON, 2011, p. 25).

Por fim, dentro da vasta área da tradução/transmutação intersemiótica, destaca-se a *écfrase*<sup>29</sup>, utilizada desde a Antiguidade como forma de o signo verbal remeter a uma imagem. A *écfrase*, portanto, inverte a utilização costumeira da tradução intersemiótica do texto escrito para o visual, na medida em que ela objetiva traduzir/descrever uma imagem (pintura, escultura, filme etc.) para/em um texto verbal, o que nos remete novamente à discussão do *Ut pictura poesis*. Barbara Cassin ressalta que a *écfrase* é uma dupla imitação:

O *ut pictura poesis* da metáfora "como um quadro" toma assim um sentido completamente diferente: não se trata mais de imitar a pintura na medida em que ela procura colocar o objeto diante dos olhos - pintar o objeto -, mas de imitar a pintura como arte mimética - pintar a pintura. Imitar a imitação, produzir um conhecimento, não do objeto, mas da ficção do objeto, da objetivação: a *ekphrasis* logológica é literatura. (CASSIN, 2005, p. 251).

Já Eco, utilizando uma visão de escrita ecfrástica mais tradicional, chama atenção para o fato de a *écfrase* ser fundamentalmente um exercício retórico. Por isso, ela necessita ser reconhecida como uma tradução de uma imagem, o que a diferencia, em sua opinião, de uma simples descrição em que muitas vezes “o autor oculta a fonte ou não se preocupa em torná-la evidente” (ECO, 2007, p. 246). O crítico italiano chama atenção para dois tipos de *écfrase*, a *clássica* e a *oculta*, que se distinguem pelo fato de que:

Se a *écfrase* evidente queria ser julgada como tradução verbal de uma obra visual já conhecida (ou que pretendia se tornar conhecida), a *écfrase* oculta apresenta-se como dispositivo verbal que quer evocar na mente de quem lê uma visão, a mais precisa possível. Basta pensar nas descrições proustianas dos quadros de Elstir, para

<sup>29</sup> Uma das *écfrases* mais conhecida da Antiguidade Clássica é o escudo de Eneias feito por Hefesto a pedido da sua esposa Vênus, presente na obra *Eneida*, de Virgílio. Neste escudo, Hefesto “havia gravado e história da Itália e os triunfos dos romanos, assim como toda a sequência dos futuros descendentes de Ascânio e, por ordem, as guerras que sustentaram” (VIRGÍLIO, s/d, p. 176). Daí a importância dessa *écfrase* para a narrativa da epopeia.

ver como o autor, fingindo descrever a obra de um pintor imaginário, inspirava-se efetivamente na obra (ou nas obras) de pintores de seu tempo. (ECO, 2007, p. 246).

Neste “evocar na mente de quem lê”, a écfrase trabalha diretamente com a recepção do leitor, especialmente através de sua modalidade oculta, quando o leitor maduro/culto consegue reconhecê-la. A respeito do reconhecimento da imagem, Eco defende ainda que:

[...] (i) se o leitor ingênuo não conhece a obra visual na qual o autor se inspira, poderá em certo sentido descobri-la com a própria imaginação como se a visse pela primeira vez; [...] (ii), se o leitor culto já viu a obra visual inspiradora, o discurso verbal será capaz de fazer com que a reconheça. (ECO, 2007, p. 246).

Por fim, nessa característica de tornar reconhecível ou visível ao leitor a imagem visual, percebe-se na écfrase uma ligação com os conceitos de dialogismo e de intertextualidade. Mikhail Bakhtin (1973) argumenta que todo discurso é composto de outros discursos (pluralidade de vozes), e a linguagem é, portanto, polifônica. Sobre esse aspecto, Leyla Perrone-Moisés defende que encontramos na intertextualidade diferentes tipos de vozes:

Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. *Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações.* (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 63, grifos nossos).

A utilização desse processo é recorrente na literatura desde a Antiguidade, mas teve, de forma geral, uma maior ocorrência no Modernismo e no Pós-modernismo, momentos nos quais encontramos a subversão da “noção da obra de arte como um objeto fechado, autossuficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de sua parte” (HUTCHEON, 1991, p.194). Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo* (1991), ressalta que o pós-modernismo não nega inteiramente o modernismo, mas que dá a ele uma “interpretação livre”:

Mas o pós-modernismo não nega inteiramente o modernismo. Não pode fazê-lo. O que ele faz é dar ao modernismo uma interpretação livre; ele “o examina criticamente, procurando descobrir suas glórias e seus erros” (Portoghesi 1982, 28). Portanto, o reducionismo dogmático do modernismo, sua incapacidade de lidar com a ambiguidade e a ironia, e sua negação sobre a validade do passado foram questões analisadas com seriedade e julgadas como deficientes. (HUTCHEON, 1991, p. 52).

Nessa interpretação livre, os autores propõem a reapropriação e ressignificação de uma obra ou de um conjunto de obras, atividades que serão compreendidas pelo leitor, ou não,

dependendo de suas leituras anteriores e de sua capacidade de ressignificar a obra. Julia Kristeva argumenta que todo texto possui intertextualidade na medida em que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). O que fortalece a nossa compreensão da pluralidade de vozes do discurso encontrada na coleção *Olhar um conto*.

No capítulo seguinte, veremos como as concepções sobre limites e a hierarquia das artes serão fraturadas pela proposta da coleção *Olhar um conto*. As obras pertencentes a esse projeto são exemplos de um vasto mercado que objetiva a *educação visual* por meio do signo verbal. Analisaremos também como alguns elementos como a *espacialidade*, a *temporalidade*, a *natureza*, o *feminino*, a *diversidade cultural*, a *ação narrativa*, a *cor*, o *desenho figurativo* e o *abstrato* são tratados, seja pelos artistas plásticos Graça Morais, Paula Rego, Ângelo de Sousa e Fernando Lanhas, seja pelas seleções e ordenações visuais e pelas narrativas escritas dialógicas, ecfrásticas e/ou adaptativas realizadas por Nuno Júdice, Vasco Graça Moura, João Lima Pinharanda e Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada.

## CAPÍTULO III - Análise das obras

### 3.1 NUNO JÚDICE LÊ GRAÇA MORAIS

#### 3.1.1 A pré-narrativa visual

Nós somos aquilo que nos lembramos. Um homem sem memória é um homem sem personalidade.

José Eduardo Agualusa

Salvamo-nos a olhar para a natureza e para a arte.

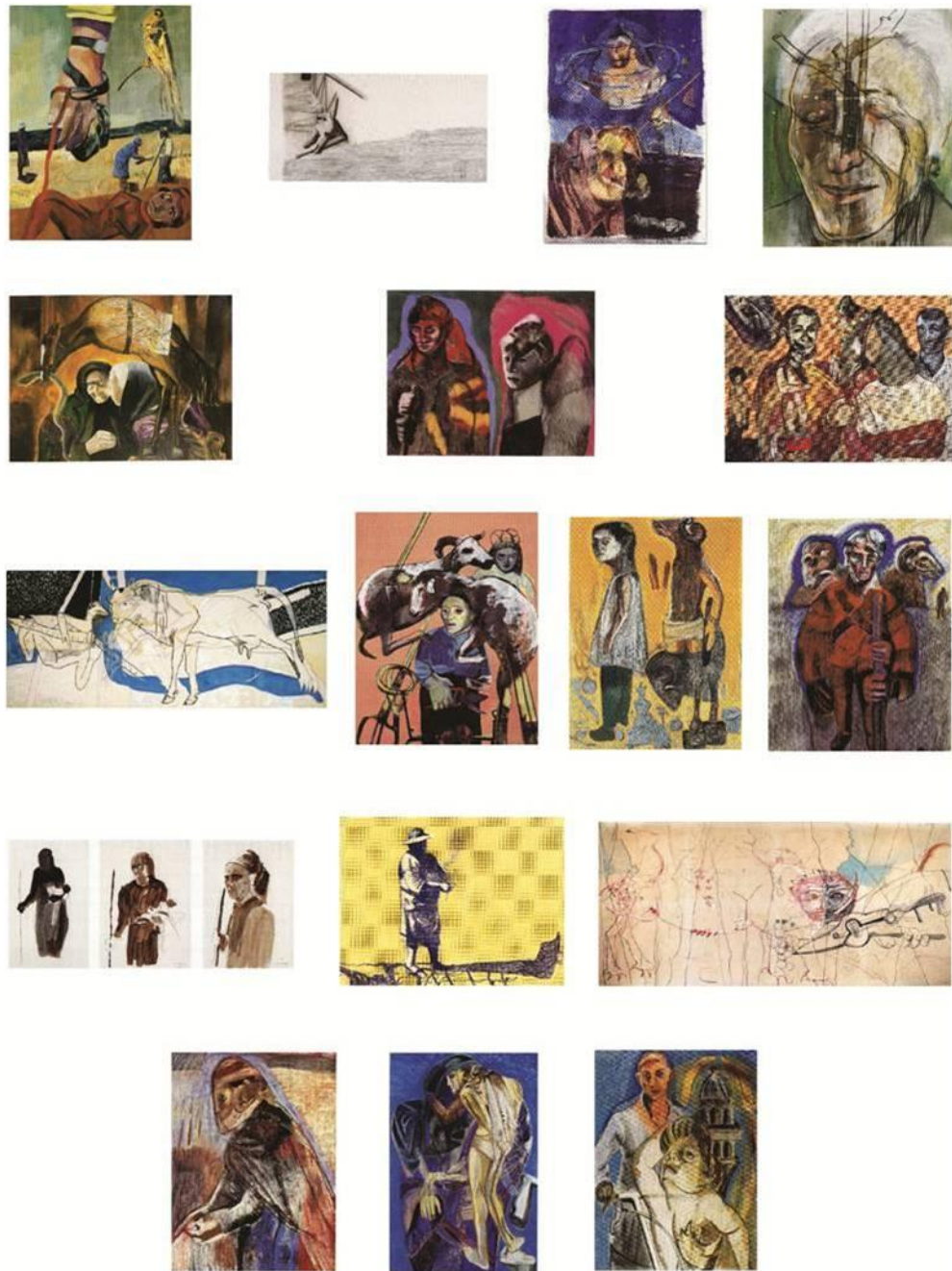
Graça Morais

O corpo sabe mais do que é possível dizer.

Inês Pedrosa

Na obra *O Segredo da Mãe*, como veremos detalhadamente no próximo item, Nuno Júdice seleciona 17 pinturas (Figura 1) que considerou serem as mais representativas do universo poético de Graças Morais. A seleção feita pelo escritor português abarcou os quadros elaborados pela pintora transmontana entre o início da década de 80 e o início do século XXI; em especial, as obras das exposições *Anjos da Montanha* (1999), *Terra quente – Fim do milénio* (2000) e *Deusas da Montanha: uma inflexão luminosa* (esta última teve seu catálogo escrito pelo próprio Júdice e por Sílvia Chicó).

Essas séries estão intrinsecamente relacionadas, conforme podemos perceber por seus nomes, pois elas representam um diálogo constante com a *natureza* e com o *feminino*. Esses dois elementos são intensificados na narrativa visual de Júdice e, posteriormente, na construção da sua narrativa literária. O escritor utiliza-se das imagens figurativas de Morais para traçar uma temporalidade na narrativa visual. É interessante notar que, apesar do autor reunir obras que tratam da mesma temática, é notável a diferenciação de traços e de paleta de cores presentes nas obras, o que, a nosso ver, possibilita ao leitor um maior aprofundamento nas produções artísticas de Graças Morais.



**Figura 1 – Imagens da obra *O Segredo da Mãe***

O homem é um ser cultural e que produz cultura ao agir com as outras pessoas e com a natureza. Essa concepção é quase um lugar-comum dentro dos estudos culturais. Todavia um dos pontos que acreditamos ser interessante discutir dentro desse universo, é como o homem e a sociedade em que ele se insere fazem para registrar os atos culturais e os hábitos do cotidiano. Uma das principais formas desse registro talvez seja por meio das memórias individual e coletiva (às quais estão atreladas questões como *identidade*, *corpo* e *cultura*), o que se torna uma área repleta de intensas brumas. De que forma a memória é construída e

desenvolvida? Quais as formas de perpetuar uma memória individual e coletiva? E quais as formas que um indivíduo possui para propagar/difundir sua memória? Como a memória se manifesta nas artes como, por exemplo, nas pinturas de Graça Morais, uma pintora que afirma que o seu olhar está sempre voltado ao passado para enxergar o presente?

Conforme bem salienta Jacques Le Goff (1997), diferentes campos do conhecimento abordam a memória. Na Neurociência, por exemplo, até metade do séc. XX, segundo defendem Eric R. Kandel, James H. Schwartz e Thomas M. Jessell (2000), concebia-se que o armazenamento da memória dava-se de forma distribuída por todo o cérebro, não havendo, portanto, regiões específicas para a memória e nem diferentes tipos de memórias. Posteriormente, no final do séc. XX, os estudos de Charles Sherrington e Wilder Penfield apontaram que a memória depende de diversas áreas cerebrais e defenderam a existência de diferentes tipos de memórias (explícita e implícita) localizados em regiões específicas do cérebro.

A memória explícita é a responsável pela codificação da “informação sobre eventos biográficos, bem como o conhecimento de fatos. Sua formação depende de processos cognitivos do tipo da avaliação, comparação e inferência” (KANDEL; SCHWARTZ; JESSELL, 2000, p. 522) e pode ser recuperada através da recordação. A sua localização principal é no sistema do lobo central. Já a memória implícita cuida das “habilidades perceptivas e motoras e o aprendizado de certos tipos de procedimentos e de regras, como as da gramática [, assim como,] o aprendizado verbal que é dependente significativamente da repetição como a memorização” (KANDEL; SCHWARTZ; JESSELL, 2000, p. 523). Essa memória não necessita de um conhecimento consciente para executá-la. O seu armazenamento é feito pela amígdala e pelos *sistemas sensoriais* e *sistemas motores* específicos das tarefas que são utilizados na execução de diferentes trabalhos.

De forma geral, Kandel, Schwartz, Jessell sintetizam os tipos de memórias e suas funções ao explicar que:

Aprendemos sobre o *que* é o mundo – adquirindo conhecimento sobre pessoas, lugares e coisas, que é acessível à consciência, usando uma forma de memória que é em geral chamada de *explícita*. Ou aprendemos *como* fazer coisas – adquirindo habilidades motoras ou perspectivas a que a consciência não tem acesso – usando a memória *implícita*. (2000, p. 522, grifos dos autores).

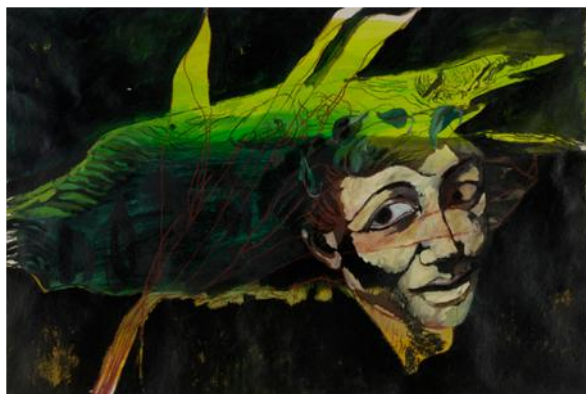
Apesar dessa (suposta) organização da memória em algumas regiões cerebrais, no sistema nervoso e nos sistemas sensoriais e motores, parece-nos cada vez mais coerente a ideia de Leda Maria Martins (2000) de o próprio corpo ser compreendido como um todo ao mesmo tempo *constituído* de memórias e *difusor* delas. Entre as formas de propagação da

memória, seja ela a individual ou social, encontramos a oralidade, a escrita, a pintura e, em uma maior perspectiva, o próprio corpo.

Ao observarmos as pinturas da artista plástica portuguesa Graça Morais, somos surpreendidos pela sua capacidade de criar mundos em seus quadros utilizando as lembranças do campo (onde passou toda a sua infância) e de associar suas memórias em uma nova (ou antiga, não mais lembrada conscientemente) fase do retorno do ser humano para a natureza, como se os seus quadros trouxessem o gérmen de uma nova humanidade. Entre as principais exposições de Morais relacionadas ao imbricamento do ser humano com a natureza, destacamos *O Rosto e os Frutos* (1980), *Memória da Terra, Retrato de Mulher* (1997); *Terra Quente – Fim do Milénio* (2000); *Deusas da Montanha: uma inflexão luminosa* (2001), *A Idade da Terra* (2002); *A Terra e o Tempo* (2003) e *Diálogos com a terra* (2006).

Graça nasceu e viveu sua tenra infância em Vieiro (Trás-os-Montes, Portugal) e dos sete aos nove anos morou em Moçambique. A presença do cenário campestre (árvores, animais, cores, instrumentos de trabalhos etc.) mostra o aspecto mnemônico particular da visão de mundo da artista plástica: a natureza é fonte de vida e força e é, ao mesmo tempo, obscura e adversa para a humanidade, em especial para as mulheres.

Devemos salientar que a natureza presente nas obras de Morais não possui as características da pastoral clássica, em que o campo era visto como benévolo, farto e ideal e a cidade como decaída e corrupta. Greg Garrard (2006, p. 56) esclarece que a “a pastoral usou frequentemente a natureza como uma localização ou como um reflexo das vicissitudes humanas, em vez de sustentar um interesse pela natureza em si e por si”. O principal diferencial nas pinturas de Graça é o imbricamento constante com a natureza, como se encontrássemos em nossa pele suas marcas, especialmente as das oliveiras (Figuras 2 e 3).



**Figura 2 – Máscaras (X) (1988), de Graça Morais**

**Figura 3 - Natureza viva (2000), de Graça Morais**



A natureza é frequentemente representada como viva, uma natureza que vive por si mesma e que vive dentro da humanidade. Talvez seja essa uma das grandes diferenças entre a pintura de Morais e as pinturas clássicas da representação da natureza-morta (Figura 4 e 5). Para Graça, o ser humano deve parar para conversar com a natureza, afinal, ele pertence a ela (Figura 6).



**Figura 4 – *Natureza-morta com frutas* (1873), de Agostinho José da Mota**



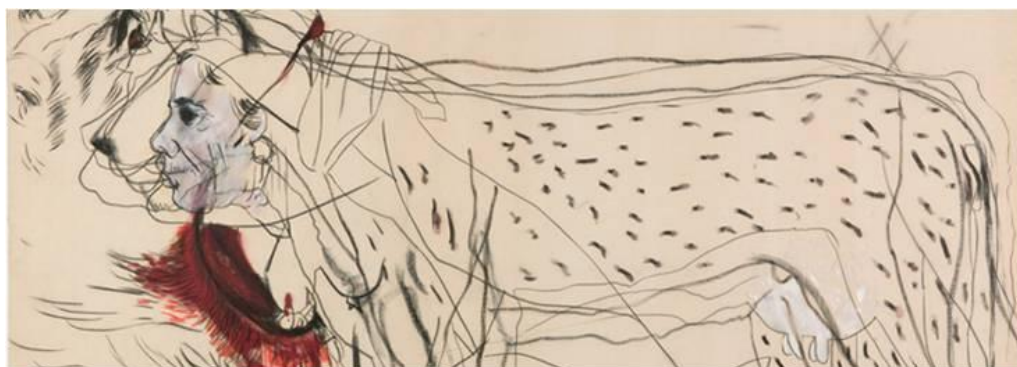
**Figura 5 - *Natureza viva* (2000), de Graça Morais**



**Figura 6 – *Conversas com Tempo* (2006), de Graça Morais**



A relação entre o homem e a natureza, conforme mencionamos anteriormente, nem sempre é representada por Moraes de uma forma amistosa. Em alguns de seus quadros mais conhecidos, ela chama atenção para a caça de animais e a destruição da natureza. Nesses quadros (Figuras 7 e 8), visualizamos a utilização da sobreposição de traços de corpos com formas fragmentadas. O quadro *Maria* (1982), por exemplo, foi produzido com a predominância da cor preta do lápis e da tinta vermelha de tom intenso (semelhante ao sangue). À esquerda do quadro está um grande animal que morde a cabeça de uma figura antropomórfica. A cor vermelha situa-se estrategicamente na grande boca do animal, acentuando o caráter violento da cena. Tanto no quadro *Maria* como no *Sem título*, encontramos a fusão entre o ser humano e os animais. Eles mostram, numa possível interpretação, a caça que o homem faz a si próprio.



**Figura 7 – *Maria* (1982), de Graça Moraes**



**Figura 8 – *Sem título* (1982), de Graça Moraes**

Ao mesmo tempo, Graça Morais leva seu espectador a refletir sobre a caça e o grande contraste entre a força do ser humano e a delicadeza dos pequenos troféus<sup>30</sup> de caça (Figuras 9 e 10), que servem para que o homem demonstre sua “superioridade” diante da natureza. Na verdade, a humanidade, de forma geral, pensa que conhece os animais, mas está, como defende John Berger, cada vez mais longe dos demais seres:

Eles [os animais] são objetos de nosso conhecimento, cada vez mais amplo. O que sabemos a seu respeito é uma *indicação de nosso poder* e, portanto, *uma indicação do que nos separa deles*. Quanto mais sabemos, mais longe eles ficam. (BERGER apud GARRARD 2006, p. 196, grifos nossos).



**Figura 9 - Pequeno troféu de caça I (2006), de Graça Morais**



**Figura 10 - Pequeno troféu de caça II (2006), de Graça Morais**

Graça parece nos mostrar que, para conhecermos a natureza, primordialmente, é necessário sermos ela própria, assim como lembra Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*:

*Sei dos pássaros, sei dos hipopótamos,  
sei de metais, de cidades, aconteço-me,  
embebo-me na chuva que é do céu,  
abraso-me no fogo dos infernos.  
Porquanto  
como conhecer as coisas senão sendo-as?*  
(LIMA, 2005, p. 270-271, grifos nossos).

Para compreendermos como se estabelece a narrativa visual e verbal e o processo pedagógico desenvolvido pela coleção *Olhar um conto*, resolvemos analisar o trabalho da artista plástica de Trás-os-Montes, escolhido e ordenado por Nuno Júdice, quadro a quadro, bem como o conto elaborado pelo escritor para levar as principais características estéticas da pintora ao conhecimento dos pequenos leitores. Dessa forma, sempre que achamos

<sup>30</sup> É interessante destacar a constante representação do imbricamento da mulher com pássaros. Na poética de Paula Rego, como veremos no item 3.2, o animal que representa o feminino é o cão, uma figura mais forte e violenta do que os pequenos troféus de caça de Graças de Morais.

pertinente, inseriremos outras obras de Moraes e aportes teóricos que permitam a ampliação do conhecimento das suas obras e da escrita dialógica do autor português contemporâneo.

### 3.1.2 A narrativa verbal

Conhecendo o universo poético de Graças Moraes discutido na sessão anterior, o escritor Nuno Júdice constrói, em *O Segredo da Mãe*, duas narrativas para apresentar a artista plástica portuguesa a seu pequeno leitor: a narrativa visual formada pela seleção e ordenação das principais obras de Moraes, composta por dezessete pinturas, e a narrativa verbal construída para dialogar/ilustrar as imagens selecionadas. A forma encontrada pelo ganhador do prêmio Rainha Sophia de Poesia Ibero-Americana 2013 para mediar o conhecimento dos leitores infanto-juvenis foi de destacar dois elementos principais na elaboração das suas narrativas: a figura *feminina* e a *natureza*.

A narrativa visual de Nuno é elaborada a partir da sua leitura das obras de Graças Moraes e dos quatro primeiros quadros, três são da série *Terra quente – Fim do milênio* (2000), na qual Moraes recria o universo da sua cidade natal, Vieiro/Trás-os-Montes. O conto também se passa em um ambiente marcadamente campestre e feminino: uma pequena vila não nomeada, provável referência à cidadela de Vieiro. Na narrativa, um grupo de mulheres se reúne em torno de uma árvore ao final das tardes de verão para conversar longe dos homens.

O narrador da história é um homem que habitava essa vila, mas foi expulso ao tentar desvendar os segredos das mulheres. Apesar de a história ser marcadamente sobre a representação do feminino e, em maior extensão, da natureza nas obras de Graça de Moraes, Júdice escolhe como narrador uma personagem masculina, talvez como forma de sugerir implicitamente que sua visão das obras de Graça reflete o olhar de um homem sobre as pinturas de uma mulher.

O primeiro quadro que compõe a narrativa (Figura1) serve para o autor contextualizar o ambiente e o tempo no qual a história se passa: “Quando o Verão se aproxima, com os seus calores de cozedura e o Sol de bico mais amarelo, as mulheres da aldeia juntam-se, ao fim da tarde, e conversam em surdina. A reunião é logo à saída da aldeia, debaixo da sombra das árvores<sup>31</sup>” (JÚDICE, 2004, p. 5). Nele encontramos a recriação de Trás-os-Montes no verão, onde ocorre a cegada do cereal e toda a população da aldeia reúne-se para cegar a terra de cada plantação.

---

<sup>31</sup> Acreditamos ser relevante ressaltar que a árvore contém em si o simbolismo do feminino.

No primeiro plano do quadro, visualizamos uma mão com uma espécie de luva que protege os dedos para o trabalho da colheita. Dela sai um cordão vermelho que vai de encontro ao pescoço de uma figura feminina também rubra, em sintonia com a terra quente, que encara angustiadamente o leitor. Na mão que ocupa o lugar de destaque na pintura, visualizamos um relógio que delimita o tempo de trabalho. Será que a mulher está presa ao laço de sangue que escorre da mão-trabalho rural?

Em segundo plano, encontramos duas mulheres e um homem a trabalharem na colheita. Entre os planos encontramos as imagens com contorno vermelho das comidas e bebidas levadas pelas mulheres para o momento do descanso delas e dos homens. Por fim, uma figura observa toda a narrativa do alto, uma grande ave amarela em sintonia com a cor da plantação, que direciona o seu olhar e uma vara para a grande mão do agricultor.

Como vimos anteriormente, Moraes possui uma forte ligação com a representação dos pássaros como pode ser visto nas pinturas *Conversas com Tempo* e *Metamorfose 1 e 2*, pertencentes à série *Diálogos com a terra* (2006). A artista plástica utiliza essa representação antropomórfica para ser, muitas vezes, personagem de seu próprio quadro. Em outras palavras, o olhar do pássaro representa o olhar da própria pintora que observa de perto a sua própria criação.



**Figura 1 – *Sem título* (2000), de Graça Moraes**

Além da significação especial de ser a terra natal de Graças Morais, Trás-os-Montes é a província portuguesa com maior emigração<sup>32</sup> e, ao mesmo tempo, é o lugar em que a cultura portuguesa tradicional sobrevive com mais força. Como disse Miguel Torga, outro transmontano, Trás-os-Montes é *um reino maravilhoso*, em que os homens

acossados pela necessidade e pelo amor da aventura emigram. Metem toda a quimera numa saca de retalhos, e lá vão eles. Os que ficam, cavam a vida inteira. E, quando se cansam, deitam-se no caixão com a serenidade de quem chega honradamente ao fim dum longo e trabalhoso dia. (TORGA, 2002).<sup>33</sup>

Os três próximos quadros selecionados por Nuno Júdice são *Vieiro – Os cães I* (1982), *Sem título* (2000) e *Alda II* (2000) (Figuras 2, 3 e 4). Eles são utilizados marcadamente para contextualizar ao público o mundo maravilhoso criado por Graça Morais. Deparamo-nos com os principais elementos da cultura popular de Trás-os-Montes: os cães que servem para cuidar dos rebanhos de gado, a tradição de matar, lavar e separar os órgãos dos porcos e a representação da mulher transmontana ligada intimamente à terra. A mulher, que muitas vezes se confunde com a própria terra, apresenta as características apontadas por Miguel Torga, em *Um reino maravilhoso*, para explicar a sua cidade natal:

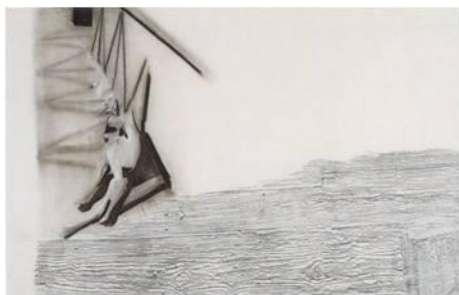
Um mundo! Um nunca acabar de terra grossa, fragosa, bravia, que tanto se levanta a pino num ímpeto de subir ao céu, como se afunda nuns abismos de angústia, não se sabe por que telúrica contrição. Terra-Quente e Terra-Fria. Léguas e léguas de chão raivoso, contorcido, queimado por um sol de fogo ou por um frio de neve.

Dialogando com o quadro *Vieiro – Os cães I* (Figura 2), o escritor insere em sua narrativa cães que, peculiarmente, não acompanham os homens no pastoreio, mas protegem as mulheres contra os homens:

As mulheres da aldeia são baixas, e é por isso que se podem juntar sob as ramagens que, embora estejam carregadas de folhas, não as impedem de se verem umas às outras, e de se rirem com as conversas que só elas ouvem, enxotando um ou outro homem mais curioso, que se procure aproximar. O problema, para esses homens, é que os cães dão logo por eles; e ao começarem a ladrar fazem com que as mulheres se apercebam da sua presença, calando-se logo. (JÚDICE, 2004, p. 5).

<sup>32</sup> Retomaremos este ponto quando adentrarmos mais na narrativa escrita de Nuno Júdice. A questão da representação de *Vieiro* é importante não só para a compreensão das obras de Graças Morais, pois, do ponto de vista pedagógico, leva as crianças a conhecerem a natureza e valorizarem uma região de Portugal tida como pouco desenvolvida e de difícil habitação.

<sup>33</sup> Excerto da obra *Um reino maravilhoso* (2002) de Miguel Torga publicado pela editora *Dom Quixote* junto com 49 imagens das séries *Terra Quente*, *As Deusas da Montanha: uma inflexão luminosa* e *Metamorfose* de Graça de Morais.



**Figura 2 – Vieira – *Os cães I* (1982), de Graça Morais**



**Figura 3 – *Sem título* (2000), de Graça Morais**

A próxima pintura presente em *O Segredo da Mãe* é *Sem título* (2000) (Figura 3). Talvez esta seja uma das imagens mais complicadas para Nuno Júdice elaborar uma ilustração/um diálogo verbal. Ela representa a matança do porco, tradição que ocorre com a chegada do inverno, na qual toda a família e amigos próximos se reúnem para matar o porco, limpá-lo cuidadosamente com água quente e retirar os seus órgãos. No quadro, os elementos são apresentados de forma surrealista, sobrepostos uns aos outros, dando, no primeiro momento, uma impressão de total indefinição e, ao mesmo tempo, aparentando estar dispostos perfeitamente.

A disposição e a sobreposição de elementos como a mão, a corda, o porco, o bule, os rostos dão ao quadro uma noção de movimento entre as figuras, ou melhor, imprime uma narratividade da pintura que se inicia desde a morte do porco até o momento da sua limpeza. O bule reflete a imagem dos homens e mulheres trabalhando juntos e todos voltam suas atenções para a retirada dos órgãos e da carne do suíno. No centro do bule, aparece a imagem de três pessoas que carregam algo juntas, provavelmente partes do animal morto. Na aba à direita do bule aparece um rosto claramente feminino que observa toda a ação de perto. Seria, mais uma vez, a própria Graça Morais<sup>34</sup>? O trabalho, que é executado calmamente, parece que demorará por mais tempo, pois a lua, representada pelo bule, apresenta-se exuberante no grande céu azul repleto de estrelas.

<sup>34</sup> Como notaremos no decorrer desta dissertação, os rostos femininos representados nas obras de Graças Morais são muitíssimo semelhantes. Parece, na maioria dos casos, que se trata da mesma mulher em diferentes fases da vida e da sua relação com a natureza.



A forma utilizada por Nuno Júdice não foi propriamente ilustrar o quadro, assim como fez em *Sem título* (Figura 1), mas trabalhar apenas com um elemento. No quadro da figura 3, o elemento destacado é o da exuberante lua, suavizando e, talvez, em último caso, silenciando a narrativa de Graça Morais. A lua é assim descrita pelo narrador-personagem ao contar sua tentativa de se aproximar das mulheres durante uma das reuniões realizada ao redor dos troncos das árvores:

Lembro-me de ter tentado saber do que é que falavam. À noite, já depois de todas terem voltado para suas casas, ia até junto da árvore e tentava ouvir o barulho que o vento fazia, por entre a folhagem, como se ainda aí subsistisse o eco das suas palavras. O mais que conseguia era entrever, por entre a agitação dos ramos, o rosto branco da Lua cheia que, ainda hoje, não sei se se ria de mim ou, pelo contrário, me lançava um desses esgares de desprezo que os seres do alto atiram cá para baixo, quando sentem que os espreitam. (JÚDICE, 2004, p. 6-8).



**Figura 4 – Alda II (2000), de Graça Morais**



**Figura 5 – Obsessão (1986), de Graça Morais**

Os quadros *Alda II* (Figura 4), *Obsessão* (Figura 5) e *Sem título*<sup>35</sup> (Figura 6), em conjunto, deram origem aos melhores diálogos verbais elaborados por Júdice. Ele sensivelmente percebe e acentua uma das principais características da poética visual da pintora: a íntima relação da mulher com a natureza. Por isso ele ilustra as três obras ressaltando a relação entre o feminino com a terra, a conversa e o trabalho desempenhado pelas mulheres:

<sup>35</sup> A imagem da pintura *Sem título* (2001), que é a mesma utilizada na capa da obra, aparece seis páginas após a “ilustração” verbal de Júdice, o que pode, de certa forma, dificultar a interpretação da obra pelo jovem leitor.

A figura central dessas reuniões era a Mãe. Não sei se era a mais velha do grupo; mas era a que falava menos, e era em volta dela que se passavam as conversas mais sérias, já que muitas das frases que eram ditas em surdina despertavam risos abafados, como se não passassem dessas pequenas intrigas que animam os verões e despertam a imaginação de quem sabe que não terá outra oportunidade para se divertir, quando o frio fizer cair as folhas das árvores, fechando nas suas casas as mulheres e calando as suas conversas em volta das árvores. Mais estranho ainda era o facto de essa Mãe aparecer, muitas vezes, com uma ovelha às costas, e uma tesoura aberta na mão enluvada. (JÚDICE, 2004, p. 8-9).

Na concepção de Graça Morais, há uma forte relação entre as mulheres de Trás-os-Montes e a natureza. Os corpos destas mulheres demonstram uma unidade com a terra que advém de eras passadas, do primeiro contato que o ser humano teve com a terra. O corpo, para Morais, é uma forma de perpetuação e propagação da memória<sup>36</sup>. No documentário *A idade de todos os tempos: Terra quente - Fim do Milênio*, dirigido por sua filha, Joana Morais, Graça explica como enxerga as mulheres da sua cidade natal: “As mulheres em Trás-os-Montes são mulheres muito fortes. Eu às vezes olho-as, observo-as e sinto que... que aquelas mulheres parecem como troncos d’árvores... é quase que vejo as raízes a saírem dos pés, porque são mulheres muito ligadas à natureza”. (MORAIS apud *A IDADE de todos os tempos*, 2001).



**Figura 6 – *Sem título* (2001), de Graça Morais (detalhe)**

<sup>36</sup> Especialmente nos quadros *Na cabeça de uma mulher está a história de uma Aldeia* (2006), em que Graça Morais retrata os penteados antigos em formato de carrapito das mulheres. Eles representam a grande tradição cultural transmontana que as mulheres trazem em seus próprios corpos, mesmo com os novos hábitos trazidos pela modernidade.



Nuno Júdice percebe que a representação do feminino como extensão da natureza é primordial para a compreensão da poética visual da pintora portuguesa, como pode ser observado, por exemplo, nos quadros *Alda II* (2000), *Sem título* (2001), *Obsessão* (1986), *Máscaras (X)* (1988) e *Natureza Viva* (1996) (Figuras 4, 5, 6 e as Figuras 2 e 3 do item 3.1.1), nos quais as mulheres idosas (ou será, novamente, uma única mulher?) são concebidas como parte integrante da natureza ou vice-versa.

Essa preferência por tematizar o trabalho e a expressividade feminina e suas lembranças de infância em Trás-os-Montes é discutida em uma entrevista feita a Graça Morais (GM) por Anabela Mota Ribeiro (AMR):

**AMR - Peço estes pormenores porque tudo isto transparece nos seus quadros. É a matéria-prima essencial a partir da qual constrói a sua obra. Por isso é importante perceber quais são as referências, como é que aprendeu a olhar, o que é que viu quando começou a olhar.**

GM - Está a dizer bem. Nem eu me apercebia, nem ninguém se apercebeu, de como a infância foi tão fundamental naquilo que faço. Tive a sorte de nascer naquela pequena aldeia. Havia uma estrada em terra que ia para Vila Flor, que ainda não era bem estrada. Quase ninguém tinha automóvel. Como o isolamento era total, descobri o mundo a brincar nas fragas, nos lameiros, dentro de uma oliveira. E muitas vezes me questionava. Via aquela gente a andar de um lado para o outro. As mulheres pareciam formigas, os homens sempre muito viris. Ao fim do dia, preguiçosos, vêm conversar para a rua. E elas continuam a trabalhar, a fazer a comida.

**AMR - A indolência nunca é delas?**

GM - Nunca, é sempre dos homens. Quando vou à aldeia reparo: quem está sentado a ver passar os carros na estrada, são homens. E falam pouco. As mulheres nunca estão na rua sentadas a olhar, têm sempre que fazer. (RIBEIRO, 2011).

Segundo Rosário de Sousa Machado, a importância da representação do feminino nas pinturas de Morais é comparável à força das oliveiras:

[Graça] Utiliza uma paleta muito variada de *figuras femininas* que são captadas nas suas *tarefas quotidianas*. Há muitos anos que *observa as mulheres*, que as surpreende em silêncio nos seus gestos e trabalhos, pensativas e *voltadas para dentro* e *percebeu que os seus corpos se tinham envelhecido como as oliveiras*. As oliveiras quando são novas têm uma casca mais lisa, mas quando envelhecem ficam rugosas e com uma presença mais forte e bonita. Nas aldeias, as mulheres não têm medo de envelhecer: passam os anos com naturalidade, amadurecem com o peso do trabalho e da vida com a família, com os filhos, *com o poder da maternidade*. (MACHADO apud JÚDICE, 2004, p. 38, grifos nossos).

Para alguns teóricos da ecologia profunda, como Karen Warren, por exemplo, a própria natureza é concebida culturalmente como a representação do feminino em contraposição ao racionalismo do homem, conhecido como *dualismo antropocêntrico*. Nesse dualismo, há a supremacia do homem sobre a natureza por ele ser possuidor de alma e de racionalidade, cabendo a ela apenas ser a provedora dos recursos necessários para a

humanidade. A luta pela emancipação feminina, ainda hoje alvo de diversas discussões, é acrescida atualmente das questões ecológicas. Greg Garrard (2006) acrescenta que a ecologia profunda identifica o dualismo antropocêntrico “humanidade *versus* natureza” como o responsável pelas práticas antiecológicas.

O ecofeminismo, observando a relação destruidora do meio ambiente causada pelo dualismo antropocêntrico, defende que há uma “lógica de dominação” (WARREN apud GARRARD, 2006, p. 42) no *dualismo androcêntrico* entre homem *versus* mulher para a opressão feminina. O dualismo androcêntrico “distingue os homens das mulheres com base em alguma suposta qualidade, como o tamanho maior do cérebro, e presume então que essa distinção confere superioridade aos homens” (GARRARD, 2006, p. 42). Através desta concepção da superioridade masculina diante da natureza e das mulheres, Victoria Davion defende que “as mulheres têm sido associadas à natureza, ao material, ao emocional e ao particular, enquanto os homens são associados à cultura, ao imaterial, ao racional e ao abstrato” (DAVION apud GARRARD, 2006, p. 42), estando neste ponto a relação comum entre as feministas e os ecologistas dando origem ao ecofeminismo<sup>37</sup>.

Garrard propõe que talvez valha a pena inverter os termos hierárquicos para solucionar a degradação da mulher e da natureza:

Se as *mulheres* têm sido associadas à *natureza* e se ambas são *denegridas* em *referência uma à outra*, talvez valha a pena atacar a hierarquia por meio da inversão dos termos, *enaltecendo a natureza*, a *irracionalidade*, a *emoção* e o *corpo humano* ou *não humano*, em *oposição à cultura*, à *razão* e à *morte*. (GARRARD, 2006, p. 42, grifos nossos).

As dicotomias entre o feminino/natureza *versus* masculino/ser humano ganham uma dimensão muito semelhante na discussão sobre os limites dos gêneros artísticos, com um enfoque maior na discussão entre a arte literária e as artes visuais (especialmente a pintura).

Como já dissemos no segundo capítulo, W. J. T. Mitchell distingue a pintura e a literatura, associando a primeira ao feminino, e a segunda ao masculino. Essas características apontadas por Mitchell assemelham-se muito com os elementos dos dualismos antropocêntrico e androcêntrico criticado pelas ecofeministas, podemos articulá-las da seguinte forma: a literatura como pertencente ao gênero masculino, racional, auditiva, temporal e não natural (signo arbitrário), enquanto que as artes visuais como pertencente ao

---

<sup>37</sup> Segundo Izabel Cristina dos Santos Teixeira, o feminismo e a ecologia aliam-se “em torno de um objetivo comum: igualdade política e social entre homens e mulheres e entre estes e o meio ambiente” (TEIXEIRA, 2011, p. 27).

gênero feminino, irracional, visual, espacial, natural (signo natural). Com isso, mais uma vez, encontramos características que denigrem o gênero feminino e as artes plásticas<sup>38</sup>.

Será que as teorias desenvolvidas por Lessing e por Mitchell ainda têm validade na contemporaneidade? Será que as distinções entre os signos não verbais (naturais) e verbais (arbitrários) ainda são apropriadas? A relação entre essas artes e os gêneros feminino e masculino é, de fato, verdadeira? A mulher é um ser silencioso ou silenciado? Há uma divisão clara entre as fronteiras da representação de cada expressão artística? Se sim, qual seria o sentido primordial para a leitura silenciosa cada vez mais em voga na contemporaneidade? Esses são apenas alguns dos inúmeros questionamentos que podemos fazer a respeito da tentativa de Lessing e seus seguidores de estabelecer fronteiras claras entre a pintura e a literatura. Discordamos da condição absoluta que o crítico alemão dá a sua teoria, pois, se a aceitarmos completamente, estaríamos “negando a função do fruidor na complementação do trabalho de arte, indubitavelmente realizada quando em ‘sintonia’ comunicativa com o público” (GONÇALVES, 1994, p. 80). Apesar disso, acreditamos que muitos aspectos da teoria podem subsidiar e auxiliar a interpretação, quando necessário, nas discussões sobre as artes suprarreferidas.

Outra problemática que temos que observar é o que são, de fato, os gêneros feminino e masculino? Reduzir os gêneros ao órgão sexual de nascimento é limitar drasticamente o que é a feminilidade e a masculinidade, em especial, após o desenvolvimento da teoria *queer*. O gênero é social e culturalmente definido (GARRARD, 2006), assim como outros fatores, como a identidade, por exemplo. Victoria Davion chama atenção para o fato que o gênero, assim como a questão da natureza, não pode ser discutido acriticamente: “uma perspectiva realmente feminista não pode abraçar acriticamente o feminino ou o masculino, [mas] requer uma crítica dos papéis de gêneros, e essa crítica deve incluir a masculinidade e a feminilidade” (DAVION apud GARRARD, 2006, p. 43).

Por isso, a melhor forma de entendermos a produção artística de Graças Moraes é compreendermos a sua forte ligação com o dito feminino em suas diferentes formas, i. e., diante da amplitude de elementos que a compõe como, por exemplo, a natureza. Esta é a fonte de composição da sua pintura e ela, a artista, é aquela que enxerga a semente germinar e que retira a sua felicidade ao contemplar o campo, da mesma maneira que o “roceiro está alegre na roça, porque sua planta está salva” (BARROS, 2010, p. 207).

---

<sup>38</sup> Postura que vai contra a proposta da coleção *Olhar um conto*, pois ela visa levar o conhecimento das obras de artistas plásticos às crianças por meio do diálogo literário.

Assim como Graça Morais, o poeta brasileiro Manoel de Barros procura “palavras de ave para escrever” (BARROS, 2010, p. 449) seus poemas. Sua escrita é a própria extensão da natureza e de sua infância de menino solto no mato. Menino que aprendeu, da mesma forma que Morais, sobre a natureza fazendo parte dela e não lendo livros:

Nosso conhecimento não era de estudar em livros.  
Era de pegar de apalpar de ouvir e de outros sentidos.  
Seria um saber primordial?  
Nossas palavras se ajuntavam uma na outra por amor  
e não por sintaxe.  
A gente queria o arpejo. O canto. O gorjeio das palavras.  
Um dia tentamos até de fazer um cruzamento de árvores  
com passarinhos  
para obter gorjeios em nossas palavras. (BARROS, 2010, p. 450).

Por isso, é indispensável compreendermos a relação que a natureza, extensão maior do feminino, possui com as percepções memorialísticas da artista plástica transmontana. Para essa artista, não há uma clara diferenciação entre a racionalidade e irracionalidade, pois a natureza e o ser humano se fundam em apenas um mundo.

Daí a necessidade de repensarmos nossas concepções sobre o que é o humano, o que é a natureza, e que tipo de ligação pode existir entre esses dois componentes. Outros pontos fundamentais que temos que refletir é em relação à habitação e aos aspectos culturais e mnemônicos. Pois, como bem salienta Garrard: “ ‘Habitar’ *não é um estado transitório*; ao contrário, implica a *imbricação a longo prazo dos seres humanos numa paisagem numa paisagem de memória, ancestralidade e morte, de ritual, vida e trabalho*” (GARRARD, 2006, p. 154, grifos nossos).

Depois de compreendermos a importância da figura feminina para a poética de Graças Morais e o motivo pelo qual Nuno Júdice acentuou tão bem o imbricamento entre o feminino e a natureza em *O Segredo da Mãe*, podemos retornar às narrativas visual e escrita. Após o diálogo feito com as figuras femininas das obras *Alda II*, *Obsessão* e *Sem título*, a próxima pintura da narrativa visual criada por Júdice é *Anjos* (Figura 7). Esta é a primeira pintura do livro que é composta apenas por personagens masculinos.

O quadro *Anjos*, assim como o restante das pinturas da série *Anjos da Montanha* (1999), recria novamente o universo cultural transmontano. Nesta obra, observamos a representação da mais famosa festa da região, a *Caretos do Vage* ou *Festa dos rapazes*, que geralmente ocorre no Ciclo de Inverno, associada ao solstício e à iniciação dos jovens à idade adulta. Nela, os caretos (ou seja, os homens) se disfarçam e andam em grupos pelas ruas transmontanas a fazer “diabruras”.

As tradicionais máscaras deles são cuidadosamente elaboradas com couro e madeira; elas devem ser horripilantes e cobrir todo o rosto para que os homens não sejam reconhecidos. As vestes dos caretos são fatos feitos de lã com cores intensas como verde, azul, preto, vermelho e amarelo. Paulo Alexandre Loução chama atenção para o simbolismo da máscara dos caretos:

A máscara, com o seu simbolismo e poder mágico inerentes, constitui um aspecto fundamental deste rito. A máscara é o símbolo da passagem de um estado de consciência para outro, facilita ao jovem o <<romper>> da sua *persona* de adolescente e o subsequente renascer para a vida de adulto. Num rito mítico-religioso, o portador da máscara ganha uma nova personalidade e a vivência dessa relação constitui um mistério. O seu simbolismo está estritamente relacionado com os seres do <<outro mundo>>, sejam antepassados mortos ou divindades. (LOUÇÃO, s.d.).



**Figura 7 – Anjos (1999), de Graça Morais**

Nuno Júdice seleciona o quadro dos caretos nas suas narrativas pictórica e verbal como forma de acentuar, mais uma vez, a importância memorialística presente na poética visual da artista plástica Graças Morais. A forma utilizada pelo escritor para ilustrar a pintura foi incorporar à narrativa a personagem de um jovem que tentará descobrir qual é o segredo que a Mãe mantém com suas amigas. O jovem e seu feixe de ramos na cabeça (relação com a imagem de Morais) são assim descritos pelo narrador-personagem:

Não sei se era essa a razão por que toda a gente tinha medo dela, e muitos, quando a viam a olhar para eles, desviavam os olhos. Havia porém, na aldeia, um rapaz que

não tinha medo de nada. Usava na cabeça um feixe de ramos, como auréola natural, e até havia quem tivesse dúvidas sobre se era rapaz ou rapariga, devido ao fogo negro dos seus olhos. Estou em crer que fosse rapariga; mas para os efeitos pretendidos é melhor que seja um rapaz, que deixara crescer os cabelos. Para essa confusão contribuía também a sua curiosidade apurada até ao excesso, o que muitos dizem ser um defeito – que também pode ser entendido como uma qualidade – do sexo oposto. Mas o cabelo comprido desse rapaz distinguia-o também dos seus companheiros que, um a um, foram aparecendo de cabelo cortado à escovinha, o que os homens interpretavam como moda, com exceção do barbeiro que afirmava, a quem o queria ouvir, não ter sido ele quem lhes rapara o cabelo, e atribuía essa mudança a algum ritual praticado às escondidas dos adultos. (JÚDICE, 2004, p. 9-10).

A esse jovem, que, assim como os demais personagens, não é nomeado, cabe desvelar o segredo da Mãe e suas companheiras. Caso ele cumprisse a missão, ele receberia de recompensa um *mapa*. Esta parte do enredo serve como ilustração para a pintura *Sermão de Santo António* (Figura 8) da série *Deusas da Montanha: uma inflexão luminosa* (2001). Nuno Júdice estabelece seu diálogo intersemiótico através dos elementos figurativos presentes nesse quadro. Na narrativa verbal, a tela *Sermão de Santo António* representa o momento da reunião dos homens adultos:

Talvez fosse essa a razão por que o rapaz de cabelo comprido se afastasse dos amigos, e preferisse a companhia dos adultos que se reuniam à porta do café ou da barbearia, depois do trabalho. Aí, o rapaz prestava atenção às especulações que eles faziam sobre o que as mulheres diriam entre elas; e tanto os ouviu que, um dia, lhes perguntou o que é que lhe dariam de recompensa se conseguisse saber qual era o tema da conversa delas quando se juntavam em volta da árvore. (JÚDICE, 2004, p. 11-12).



**Figura 8 – *Sermão de Santo António* (2001), de Graça Morais**

Os homens oferecem vários objetos como recompensa ao jovem, como bola de futebol, lâmina para a colheita das uvas e cana de pesca, mas o jovem, curiosamente, pede um mapa: “O que eu *quero* é um *mapa*. *Preciso saber como se sai daqui*, da *aldeia*, e o resto podem guardá-lo para vocês” (JÚDICE, 2004, p. 13, grifos nossos). A nosso ver, o pedido do mapa tem relação tanto com a grande emigração da região transmontana, como com a série da qual o quadro de Morais faz parte, que representa mapas físicos, mentais e espirituais em uma busca pela identidade cultural, conforme já aponta seu próprio título: *Mapas e o Espírito da Oliveira* (1984).

Essa série foi exposta primeiramente no MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo e surpreendeu os observadores pela nova linguagem utilizada. As telas são feitas de lona, sem nenhum tipo de chasis e colocadas diretamente na parede. Ao selecionar dois quadros dessa série (Figuras 9 e 14), Júdice leva o leitor jovem a conhecer a precisão do desenho de Graça Morais. A artista plástica sobrepõe os desenhos e, conseqüentemente os planos, numa composição livre repleta de diversas figuras, como animais, mulheres, plantas e oliveiras.



**Figura 9 – *Mapas e o Espírito da Oliveira I* (1984), de Graça Morais**

Em sua narrativa verbal, Júdice salienta ainda mais o desejo que os jovens têm de sair das terras transmontanas ao inserir um professor de Geografia que concorda em dar o mapa ao jovem, caso ele descubra o que as mulheres conversam em volta das árvores, desde que ele siga algumas recomendações:

O professor, que todos os anos recebia um mapa para ensinar a geografia aos alunos, mas que *nunca se servia dele* porque sabia que, *se as crianças conhecessem os caminhos que vão dar ao mundo, logo partiriam da aldeia*, deixando a escola deserta e o professor sem emprego, prometeu-lhe um mapa, caso ele soubesse alguma coisa da conversa das mulheres, *na condição de que o rapaz não deixasse que esse mapa lhe saísse das mãos*.



- Podes vê-lo em tua casa, à noite, à luz da lamparina, quando os teus pais já estiverem a dormir. Com o dedo, segue a linha das fronteiras, o curso dos rios, e repara como o azul dos mares se transforma quando o vento faz agitar a chama. Isso far-te-á ver a cor dos temporais, e toma cuidado para não enjoares, com o balanço das ondas, como se a tua cama fosse um barco. Depois, antes de adormeceres, *esconde-o no teu armário, e não o voltes a abrir antes da noite seguinte. Não convém olhar para um mapa durante o dia, pois isso levar-te-á a pensar que podes atravessá-lo, como se passa um rio, e sair do outro lado da Terra.* (JÚDICE, 2004, p. 13-14, grifos nossos).

Almejando sair da aldeia, o jovem dos cabelos grandes passa a “matutar” sobre qual é a melhor forma de chegar junto das mulheres sem ser visto. Após muito pensar e observar as mulheres conversando em torno das árvores, ele repara que a Mãe tinha o hábito “de ir para os encontros levando a ovelha às costas”<sup>39</sup> (JÚDICE, 2004, p. 14) e tem a ideia de se disfarçar de ovelha. Esse enredo dialoga com o próximo quadro da narrativa pictórica, intitulado *Adoração* (Figura 10). No diálogo verbal, notamos que Júdice utilizou-se da imagem que entra na pele do animal para representar o disfarce do jovem corajoso que tenta descobrir o segredo das mulheres. Quando o escritor português trabalha apenas com a figura humana da obra *Adoração*, acaba silenciando, a nosso ver, os outros elementos presentes na pintura, como as imagens de adoração, o lixeiro e a desordem do ambiente:

[...] Havia na casa dele, uma pele de ovelha que estava estendida no chão do quarto, a servir de tapete. No inverno, sabia-lhe bem saltar da cama, com os pés ainda quentes, e em vez de os pousar logo na pedra fria do soalho, tinha aquela proteção que o resguardava, antes de se calçar, e sair para a escola. No Verão, porém, era o contrário; e o tapete ia para debaixo da cama, esperando que viesse o tempo próprio para o seu uso. Logo correu para casa, tirou a pele de ovelha de baixo da cama, e meteu-se lá dentro, descobrindo que cabia nela à perfeição.  
<<Meeee, meeee>>, baliu, para ver o efeito; <<meeee, meeee>>, responderam as ovelhas do quintal, assomando todas ao postigo da casa para espreitar a sua insólita companheira. E, entusiasmado com a sua descoberta, logo o rapaz correu com a pele de ovelha até ao cercado onde a Mãe tinha as suas ovelhas, e meteu-se junto com elas, para ver se a sorte lhe batia à porta, o que não seria difícil, pensou, porque a Mãe tinha má vista e, por isso, ser-lhe-ia difícil distinguir, de entre as ovelhas, quais as autênticas e qual a falsa. (JÚDICE, 2004, p. 14-16).

Na maior parte dos casos, para compor suas ilustrações, Júdice seleciona os elementos figurativos das obras de Graça, adaptando-os a seus interesses. Ele parece ter selecionado as obras mais importantes de Graça Morais e acentuado os elementos principais, colocando em suspensão o restante. O escritor, talvez sabendo que não poderia nunca dar conta de ilustrar em totalidade as pinturas de Graça Morais, resolve apresentar a seu leitor, conforme é a

<sup>39</sup> Novamente, Júdice faz referência ao quadro *Sem título* (Figura 15) que aparece ampliada na página seguinte deste excerto.



concepção da coleção *Olhar um conto*, as características fundamentais da pintora, deixando os outros elementos a cargo do leitor.

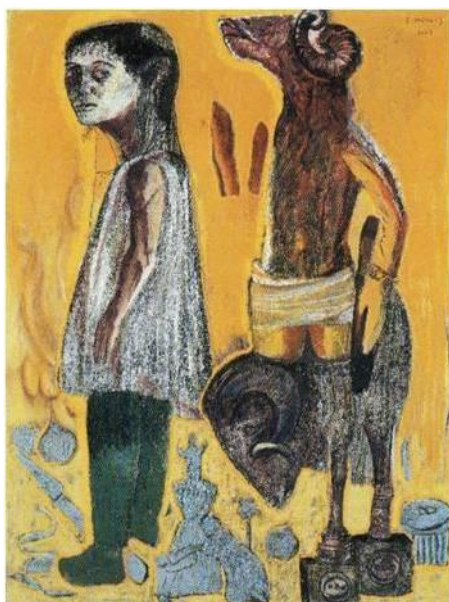
De forma semelhante, ocorre o mesmo com a ilustração do quadro *Anjos* (Figura 11), que complementa o enredo da narrativa verbal iniciado na pintura anterior. Este quadro, assim como o seu homônimo (Figura 7), faz parte da série *Anjos da Montanha* (1999). Nele encontramos um pastor de cabras e ovelhas, figura bastante importante para as memórias de Graça Moraes e para a cultura transmontana. O pastor é uma figura solitária, considerado um profundo conhecedor do tempo e de seus animais, além de saber ler a natureza, e talvez por isso a artista plástica o inclua em sua série de representação dos anjos da montanha.

A imagem do pastor é ressignificada na narrativa verbal de Júdice pela figura da Mãe: ela é que carrega duas ovelhas (uma é verdadeira, a outra é o jovem disfarçado):

Ora, se bem pensou [o jovem], assim aconteceu, e logo a Mãe, entrando pela cerca, pegou na falsa ovelha com a mãe enluvada, amarrou-lhe as patas, pô-la às costas e partiu para a aldeia onde a esperavam as amigas, junto da árvore, para fecharem o círculo.

O rapaz sentia como a Mãe o agarrava com força, estranhando que uma mulher pudesse com aquele peso. Quando ela apertava mais, balia, para que ela não estranhasse haver, entre o seu rebanho, uma ovelha muda; e quando balia, a Mãe ria, e falava com ela:

- Ri-te, ri-te, que logo vais chorar, minha ovelhinha. (JÚDICE, 2004, p. 16-17).



**Figura 10 – *Adoração* (2001), de Graça Moraes**



**Figura 11 – *Anjos* (1999), de Graça Moraes**

As próximas duas obras selecionadas por Júdice, *A Idade da Terra*<sup>40</sup> (Figura 12) e *As Escolhidas IV* (Figura 13), são curiosamente ilustradas. O escritor destaca a forte relação das mulheres com a natureza. Olhamos para essas telas e a percepção que temos é que houve/há/haverá uma *unidade* entre a humanidade e a natureza.

Nuno Júdice apresenta essas imagens cromáticas a seu leitor no momento do encontro da Mãe com suas amigas, num ambiente em que só é permitida a presença de mulheres e da natureza (ou seria, de forma mais ampla, o feminino?). Lembramos que, para Graça Morais, essas mulheres são as responsáveis pela resistência cultural em Trás-os-Montes.



Figura 12 – Série *A Idade da Terra* (2002), de Graça Morais



Figura 13 – *As Escolhidas IV* (2002), de Graça Morais

Após essas imagens, Júdice retoma sua ilustração verbal selecionando alguns elementos que ele considera principais nas pinturas de Morais. Assim, nos quadros *Mapas e o Espírito da Oliveira III* e *Sem título* (Figuras 14 e 15), pertencentes às séries já discutidas

<sup>40</sup> Na verdade, Nuno Júdice seleciona três obras da série *A Idade da Terra* e as coloca uma ao lado da outra, como se elas formassem um tríptico.

nesta dissertação *Mapas e o Espírito da Oliveira e Anjos da Montanha*, ele utiliza-se das sobreposições de traços de corpos femininos e da tesoura para descrever a tosquia do jovem pela Mãe, representada como a figura do “anjo”:

E logo que se juntaram à sua volta [as mulheres em volta da Mãe]. A Mãe, então, tirou a ovelha de trás das costas e atirou-a para o chão. Depois, com a mão esquerda agarrou-a pelas orelhas; e, com a mão direita enluvada, começou a tonsurá-la. Dentro da pele, o rapaz sentia o ruído metálico da tesoura a arrancar a lã – tchanque, tchanque – até nada restar do curtume senão o pobre couro que o cobria, escondendo-o da vista das mulheres; e, finalmente, o seu próprio cabelo, que a mão da Mãe puxou para fora da pele para ser, também ele, tosquiado.

- Que rica lã!

- Nunca vi mais rico fio para o casaco que me vai aquecer no próximo Inverno.

- Que seria de nós sem esta Mãe. (JÚDICE, 2004, p. 18-21).



**Figura 14 – *Mapas e o Espírito da Oliveira III* (1984), de Graça Morais**



**Figura 15 – *Sem título* (1999), de Graça Morais**

Para concluir suas narrativas, Nuno Júdice seleciona as obras *Sem título* (2000) e *Sem título* (1999) (Figuras 16 e 17) para mostrar que o jovem e seus colegas adultos não



conseguiram descobrir o segredo das mulheres nem enganá-las. A sabedoria feminina faz-se presente acentuadamente no desfecho da narrativa verbal.

Na primeira imagem, pertencente à emblemática série *Terra Quente – Fim do Milênio*, notamos que uma figura desnuda com partes humanas e animais tenta adentrar num espaço envolto em um tecido em tom azul, assim como o fundo do quadro, que se assemelha ao de um espantalho. Já na segunda pintura, componente da série *Anjos da Montanha*, encontramos uma figura masculina careca que segura uma bicicleta enquanto dirige seu olhar para o observador. O vulto de uma estranha figura feminina aparece olhando para cima, sinuosamente, no centro do quadro.

Júdice acentua os elementos da figura desnuda do primeiro quadro e a imagem masculina de cabeça rapada presente no segundo quadro para finalizar a sua narrativa verbal:

[...] Quando deu por que ficara sozinho, já com as estrelas a saírem de dentro do céu de Lua nova, o rapaz sacudiu o que restava da pele de ovelha de cima de si, pegou no despojo do seu rico tapete, passou a mão pela cabeça rapada, e voltou para casa, perguntando:

- Que irei dizer aos homens? Não levo daqui nenhum segredo que preste; e todos se rirão de mim se souberem o que me aconteceu.

O pior disto, no entanto, é que o rapaz não encontrou o caminho de casa, por causa da noite escura; e teve de ir dormir com as ovelhas da Mãe até nascer o dia, e perceber onde estava. Ao entrar na aldeia, levando às costas a pele tosquiada, tentando disfarçar com a mão direita a falta de cabelo e, com a esquerda, protegendo da luz os olhos cansados de dormir ao relento, cruzou-se com a Mãe que vinha da padaria, com o grupo das mulheres.

- Bom dia – disse-lhes.

- Bom dia – respondeu ela.

E, ainda a tempo de ele a ouvir, concluiu:

- Olhem amigas: mais um que foi buscar lã e veio tosquiado<sup>41</sup>. (JÚDICE, 2004, p. 21-23).



**Figura 16 – Sem título (2000), de Graça Morais**



**Figura 17 – Sem título (1999), de Graça Morais**

<sup>41</sup> Referência à moda “de cabelo cortado à escovinha” entre os jovens que passaram a aparecer um a um com a cabeça rapada.

Nuno Júdice finaliza com o excerto acima o seu diálogo verbal com as obras de Graças Morais selecionadas por ele. Após leituras consecutivas e análise de cada obra selecionada para integrar a narrativa visual, visualizamos como o escritor foi *sensível* às principais características da poética visual da artista plástica transmontana: o feminino e a natureza. A representação da sábia figura da Mãe numa constante simbiose com a natureza, entrelaçada com o desejo do jovem de sair de qualquer jeito da Aldeia e com as várias manifestações culturais transmontanas como, por exemplo, a colheita de grãos, a matança do porco e a festa dos caretos desembocam no fundamento principal da criação artística de Morais: a *memória*<sup>42</sup>.

A memória da sua infância é a substância que se encontra presente em tudo o que Graça de Morais pensa, ressignifica e cria, segundo suas próprias palavras:

A minha pintura, os meus desenhos, foram sempre um vaivém entre imagens do passado e do presente. Conto histórias, falo das minhas vivências, do que vi e do que me sensibilizou mais. (...) Fui sempre seduzida pelo mistério e pela liberdade da natureza. O meu mundo, feito de recordações, olhares cúmplices e denunciadores foram e são, por vezes, retratos autobiográficos. As minhas memórias de uma infância difícil e dura, mas também marcada pelo maravilhoso, pelo sagrado, foram e são fundamentais para eu ser o que sou. (MORAIS apud MORAIS, 2007).

Por fim, gostaríamos de salientar, que a memória é um “mecanismo de conservação, transmissão e elaboração” (SALLES, 2008, p. 67) de uma obra de arte; ela é a matéria orgânica do próprio criador artístico. Através da memória, artistas, como Graça Morais, recriam/transformam seus universos de referências em substâncias/matérias-primas das suas obras e as transmitem à sociedade. A percepção do leitor/observador/espectador da obra já é por si própria um olhar de memória; ele olha a nova obra que se apresenta por meio das suas experiências passadas. Como bem argumentam Jean-Yves e Marc Tadié (apud SALLES, 2008, p. 68), “não há percepção que não seja impregnada de lembranças”; “as sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória”. A própria memória fortalece e enriquece as nossas percepções:

Se a percepção exterior, com efeito, provoca de nossa parte movimentos que a desenham em linhas gerais, nossa memória dirige à percepção recebida as antigas imagens que se assemelhem a ela e cujo esboço já foi traçado por nossos movimentos. Ela cria assim pela segunda vez a percepção presente, ou melhor,

---

<sup>42</sup> Sílvia Chicó destaca o fato de Graça Morais se alimentar de seu universo traumático e transmontano como forma de criação. Conforme suas palavras: “Sabendo alimentar-se de toda uma memória mais traumática que saudosista e de vivências de infância decorridas num meio rural particularmente rico em narrativas populares” (CHICÓ apud CHICÓ; AZEVEDO, 1987, p. s/nº).

duplica essa percepção ao lhe devolver, seja sua própria imagem, seja uma imagem-lembrança do mesmo tipo. Se a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, um apelo é lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória, até que outros detalhes conhecidos venham a se projetar sobre aqueles que se ignoram. E a operação pode prosseguir indefinidamente, a memória fortalecendo e enriquecendo a percepção, a qual, por sua vez, atrai para si um número crescente de lembranças complementares. (BERGSON, 2006, 114-115).

### 3.1.3 O paratexto suplementar

A característica pedagógica da coleção *Olhar um conto* faz-se presente também após o encerramento das narrativas de Nuno Júdice. Na sessão *Quem é Graça Morais*, antecedendo a biografia e a iconografia de Graça Morais, Rosário Machado escreve o seguinte comentário: “Graça Morais é uma pintora portuguesa, com uma obra já vasta e reconhecida. É uma pessoa muito doce, culta e atenta e que sabe muito bem exprimir o que pensa, o que sente ou o que quer” (MACHADO apud JÚDICE, 2004, p. 25).

Essa linguagem simples e objetiva continua durante toda a sessão em que Machado comenta a bibliografia e a iconografia da pintora transmontana. Os pontos principais destacados nesse paratexto são, assim como ocorrido nas narrativas de Nuno Júdice, o *campo* (Vieiro/Trás-os-Montes) e o *feminino*, que desembocam no forte fator memorialístico da pintora. O texto elaborado por Machado é cuidadosamente articulado com uma variedade de fotografias e obras de Graça Morais que servem para o leitor como um horizonte mais amplo do universo da artista plástica.

A infância da artista plástica é a primeira parte comentada por Rosário Sousa Machado. Destacam-se a liberdade que Graça teve durante sua infância, a cidade de Vieiro, e a força forte relação com a natureza de lá. Segundo as palavras da própria Machado: “A maneira de viver, os ritmos que essa vida determina, a forma de pensar, tão diferente da maior parte da população que vive no bulício das cidades, tem seduzido Graça Morais e tem-se tornado o tema principal da sua obra” (MACHADO apud JÚDICE, 2004, p. 25-26). Na infância da pintora, a experiência da contemplação das mulheres das aldeias nos seus afazeres cotidianos foi decisiva para a criação do universo visual, como pode ser observado nas pinturas *Sem título* (Figura 1) e *Joaquina IV* (Figura 2).



**Figura 1 – Sem título (2000), de Graça Morais**



**Figura 2 – Joaquina IV (1995), de Graça Morais**

A diretora da coleção *Olhar um conto* acentua o poder da cidade natal da pintora para a elaboração das suas obras. Na verdade, ela esclarece que Morais não ficou presa a suas memórias: a artista plástica parte delas para refletir a contemporaneidade: “Vieiro se tornou, na sua obra, o *microcosmos* a partir do qual pensa a realidade contemporânea<sup>43</sup>” (MACHADO apud JÚDICE, 2004, p. 37, grifos nossos).

Outro ponto fundamental para a ampliação do conhecimento da poética visual de Graças Morais é, a nosso ver, a contextualização das principais influências plásticas da pintora: Paula Rego, Francis Bacon, Júlio Pomar e Pablo Picasso. Esses artistas que são admirados por Morais são tratados no paratexto como os “amigos da pintora”. Qual seria a importância deles para a obra da artista transmontana? A própria Machado questiona isso no seu posfácio:

Porque nos referimos com tanta insistência aos outros pintores de quem viu obras ou com quem teve oportunidade de contactar?

Todos nós temos amigos que escolhemos porque são as pessoas que nos compreendem melhor, com quem gostamos de falar dos nossos assuntos e preocupações e que nos confortam, nos dão ideias novas, nos abrem a cabeça para outras formas de ver... Ora, para Graça, estes pintores, que conheceu através das obras que realizaram e ela podia estudar e olhar com bastante atenção, também foram fundamentais para perceber coisas determinantes na sua arte. (MACHADO apud JÚDICE, 2004, p. 33-34).

Graça Morais, assim como Paula Rego, desenvolve um trabalho muito cuidadoso com o desenho. Na maior parte das obras de Morais, o recurso principal é a precisão de traços como encontramos, por exemplo, nas pinturas *Sophia e o Anjo* (Figura 3) e *Lição de caça*

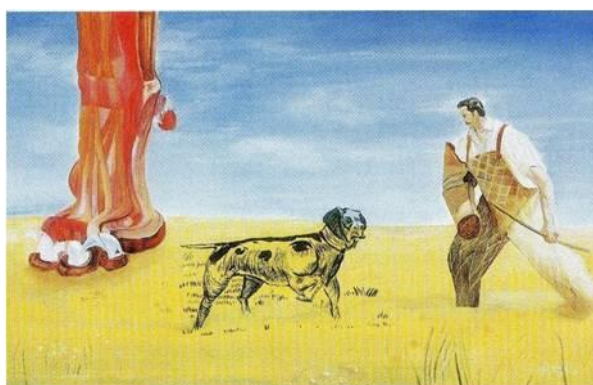
<sup>43</sup> O caráter didático da proposta da coleção *Olhar um conto* faz-se também presente em uma pequena área do paratexto dedicado à pintora destinada a notas. Entre as notas criadas por Machado, encontramos uma pequena explicação, por exemplo, do significado da palavra “microcosmos”.

(Figura 4). Essa característica predominante na maioria das obras da pintora transmontana é claramente apresentada ao leitor no paratexto:

Graça Morais tem utilizado na sua obra todo o tipo de técnicas: óleo, acrílico, pastel, sépia, tinta-da-china, carvão, aguarela, colagens, etc., mas o desenho é, quase sempre, o esqueleto das suas obras. Tem um traço muito ágil – por vezes leve e fino, de grande subtilidade quando desenha cenas de intimidade em desenhos de pequenas impressões, ou rudes e fortes quando se investe em quadros maiores. (MACHADO apud JÚDICE, 2004, p. 37-38).



**Figura 3 – *Sophia e o Anjo* (1987), de Graça Morais**



**Figura 4 – *Lição de caça* (1978), de Graça Morais**

O paratexto *Quem é Graças Morais?* contribui para a suplementação do conhecimento da artista plástica de Trás-os-Montes. O leitor depara-se com uma biografia e iconografia comentada que o guia desde os primeiros anos de Morais, com o seu gosto de observar a natureza e as mulheres, passando pela formação dela na Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) e suas influências artísticas, até a elaboração das suas principais exposições, além das informações sobre a produção de azulejos e cenários para peças teatrais. É interessante enfatizar que há uma forte sintonia entre a narrativa ficcional *O Segredo da Mãe* construída por Nuno Júdice e o paratexto escrito por Rosário Sousa Machado: em ambos verificamos um trabalho intenso para ressaltar a relação entre a figura feminina e a natureza e a criação de um olhar que se inicia nas memórias para pensar e transfigurar o futuro.



## 3.2 VASCO GRAÇA MOURA LÊ PAULA REGO

### 3.2.1 A pré-narrativa visual

O meu tema é a minha história, a história que eu tenho para contar e a minha maneira de a contar.

Paula Rego

A obra de Paula é autobiográfica, mas é sobretudo assustadora.

Agustina Bessa-Luís

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias.

Clarice Lispector

Em *As Botas do Sargento* (2001)<sup>44</sup>, Vasco Graça Moura apresenta ao público talvez a artista plástica mais conhecida e polêmica de toda a coleção *Olhar um conto*: Paula Rego. As obras dessa pintora reivindicam constantemente um olhar renovado do seu espectador/observador/leitor para as questões socioculturais tradicionais relacionadas principalmente ao feminino, aos meios em que as mulheres se encontram e às instituições políticas e religiosas de Portugal. Rego constrói uma linguagem própria nas suas telas; cada pintura conta uma história narrada de uma forma particular com elementos oníricos/simbólicos.

Conforme veremos no decorrer da análise da narrativa verbal em diálogo com a visual, a poética visual reguiana é subsidiada por sua forte relação com a literatura, com sua infância, com mitos e contos populares e, até mesmo, com filmes da Walt Disney. A própria pintora dialoga com outras manifestações artísticas em alguns de seus quadros mais famosos como, por exemplo, as séries inspiradas n' *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós; no conto de fadas *Branca de Neve*, copilado pelos irmãos Grimm; e no filme *Fantasia*, produzido pela Walt Disney<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> A obra *As Botas do Sargento* é a primeira obra da coleção *Olhar um conto*, que possui seis títulos no total.

<sup>45</sup> Paula Rego utiliza outros textos (verbais ou não verbais) dentro da construção da sua narrativa visual, pois, como lembra Alberto Manguel, “construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas” (MANGEL, 2001, p. 28). Esses “ecos de outras narrativas” contribuem para des-naturalização das temáticas tradicionais, especialmente, as ligadas ao feminino, ou melhor, interessa para Rego a representação da violência, de tudo o que é silenciado pela sociedade.

Para a pintora portuguesa, as outras manifestações artísticas servem, portanto, como uma forma de comunicação ou um ponto de partida, i.e., de intertextualidade interartística, que possibilitam a ampliação das significações das suas obras e nunca são consideráveis como algum ponto de aprisionamento que ela deva seguir.

Vasco Graça Moura, em seu conto supracitado, cria duas narrativas a partir das obras de Paula Rego: a visual, ao selecionar e ordenar os quadros da artista plástica que “ilustrará” verbalmente, e a escrita, o resultado “final” do seu trabalho. Ele seleciona sete obras do universo reguiano a partir dos anos de 1986 a 1990. É interessante destacar que, apesar das séries não serem necessariamente relacionadas entre si, o autor as ordena sequencialmente de acordo com o ano em que elas foram produzidas.

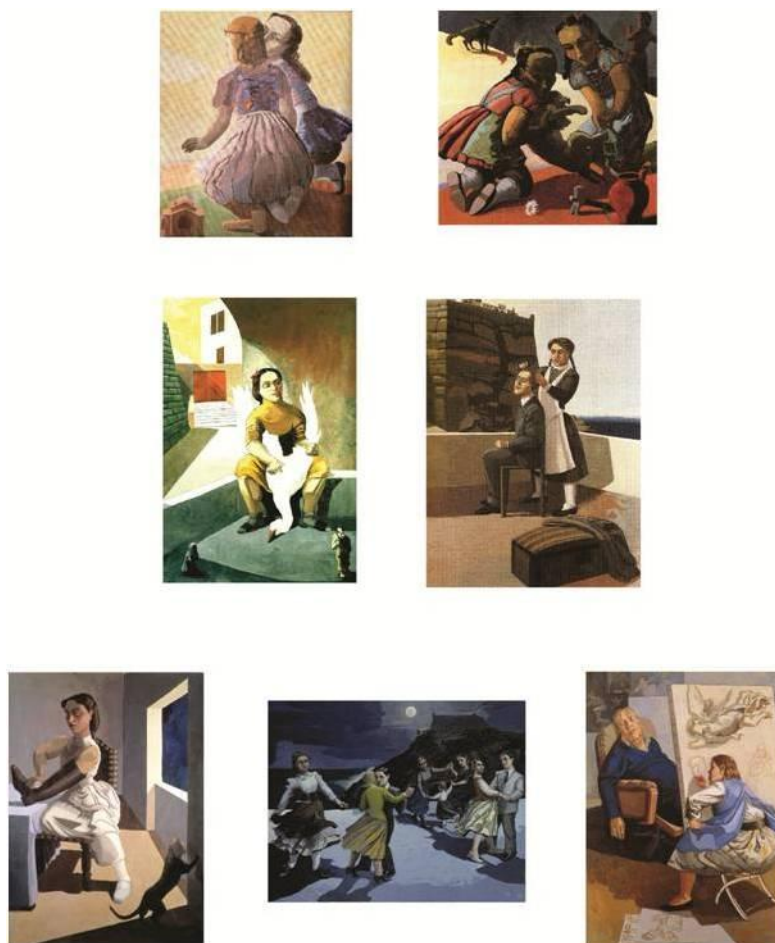
O escritor Vasco Graça Moura possui mais de sessenta títulos dedicados à poesia, à ficção e à crítica literária. Além da quantidade de títulos já escritos, chamam atenção duas coisas: Moura é um profundo conhecedor de pintura, tendo escrito livros diretamente ligados às artes plásticas, como *Laocoonte, Rimas Várias, Andamentos Graves* (2005); e, até então, ele nunca havia escrito nenhuma obra destinada ao universo infantil<sup>46</sup>. A busca frequente por utilizar a linguagem verbal para dialogar com outras artes foi um dos temas discutidos numa entrevista concedida pelo autor ao *Jornal i*:

[...] a minha escrita procura situar-se muitas vezes a meio caminho das expressões artísticas: música, cinema, artes plásticas, fotografia. É um pouco aquilo a que se chama hoje a escrita ecfrástica, como uma representação verbal de uma obra de arte visual. Tem um papel bastante importante na minha escrita. Não só na minha. Há vários autores contemporâneos que o fazem, como Pedro Tamen, que tem um livro só sobre obras de arte, por exemplo. (MOURA, 2012).

Por já ser leitor de artes visuais e por dialogar intersemioticamente com elas em seus livros, Moura seleciona sete pinturas de Paula Rego que são marcadamente figurativas e que não são demasiadamente violentas para o público infanto-juvenil (como o são as obras das séries *Aborto* (1997-1999) e *O Crime do Padre Amaro* (1998)). Assim como fez em alguns momentos Nuno Júdice na leitura das obras de Graça Morais, Moura utiliza-se do elemento figurativo das pinturas para construir uma narrativa ecfrástica que dialoga com os quadros, guiando o olhar do seu leitor através de pequenas descrições das imagens de Rego. As pinturas selecionadas por Moura apresentam o mesmo elemento: a representação do feminino, tema central na poética da artista plástica portuguesa.

---

<sup>46</sup> Com exceção de um auto de Natal chamado *Coisas da Rita e da Francisca*, escrito para as suas filhas Teresa e Joana.



**Figura 1 – Imagens da obra *As Botas do Sargento***

A linguagem utilizada pelo escritor português para criar sua narrativa ecfrástica, possibilitada pela construção da narrativa visual dos quadros de Paula Rego, seguiu a tradição da literatura infanto-juvenil: palavras simples, estrutura linear, discurso direto e enredo repleto de fantasia, mistério etc., em sintonia não apenas com o modo literário voltado às crianças, como também com as próprias obras reguianas selecionadas. Para compreendermos melhor o texto *As Botas do Sargento* e as obras de Rego, seguiremos as duas narrativas criadas por Moura e analisaremos os pontos de diálogos entre as artes, além da forte presença do feminino em diversos elementos ressaltados no conto, como, por exemplo, a representação da criança e das botas, a cultura popular, a paródia e a metalinguagem.

### **3.2.2 A narrativa verbal**

A obra *O Segredo da Mãe* se inicia com a representação da criança presente já na imagem da capa e que se repete na primeira página do livro: *A presa* (Figura 1). Nela, podemos notar o ar de mistério e de certa conspiração ocasionado pelo cochicho entre as duas

meninas e o olhar oblíquo lançado pela menina de saia azul. O tom de mistério, de que algo acontecerá, parece ser acentuado por dois elementos: o gato que está a devorar um pássaro e um pequeno martelo que se encontra aos pés da menina de tranças. A segunda obra que compõe a narrativa pictórica e participa diretamente da construção da história verbal é *Duas meninas e um cão* (Figura 2). Nessa pintura, predomina um ar de agressividade evidenciado por três elementos: no plano primário, em que duas meninas colocam forçadamente uma roupa no cão; no plano secundário, no recuo que o garoto ao fundo faz ao deparar-se com um gato que o encara com a boca aberta; e nos objetos caídos ao chão: a flor fora do jarro e o martelo.



Figura 1 - *A presa* (1986), de Paula Rego



Figura 2 – *Duas meninas e um cão* (1987), de Paula Rego

Para a abertura de sua narrativa visual, Vasco selecionou dois quadros das duas séries mais importantes de Paula Rego<sup>47</sup>: *Meninas e cães* (1985 - 1986) e *Armadilha* (1987). Todas essas obras têm meninas como personagens principais, muitas vezes realizando atividades de mulheres. Provavelmente, o escritor optou por começar sua história com esses quadros por achar que despertaria maior interesse no público infanto-juvenil se a história tivesse uma criança como personagem principal.

<sup>47</sup> O “cão” é um elemento importante na poética visual de Paula Rego e possui, basicamente, dois significados. Nas séries *Menina com cão* (1985-86) e *Armadilha* (1987), ele representa seu marido Vic Willing, que morreu devido a complicações da esclerose múltipla e nos últimos anos de vida dependeu totalmente da esposa para realizar as atividades mais simples do cotidiano. Já na série *Mulher cão* (1994), ele representa o feminino, que mesmo oprimido e encurralado ainda é capaz de se defender das ameaças que, nos quadros, são invisíveis ao observador, pois estão fora do enquadramento.

A obra *As Botas do Sargento* narra a história da menina Catarina que conta à sua prima Francisca que irá ao baile amanhã à noite escondido dos seus tios. Além da transgressão da saída ao baile, Catarina pega escondida as botas mágicas da empregada Adélia. O baile ocorre normalmente até Catarina perceber que está dançando sozinha ao luar e que não consegue retirar as botas. No clímax da história, percebemos que tudo não passou de um sonho que Francisca teve com a sua prima Catarina. Vasco utiliza-se sempre de pequenas descrições dos quadros reguianos para elaborar sua escrita ecfrástica. O diálogo com Paula Rego, portanto, faz-se presente durante todo seu conto como podemos notar, por exemplo, no excerto a seguir, no qual o autor faz referência a *A presa* e a *Duas meninas e um cão*:

Naquela tarde, durante a merenda das quatro primas, no jardim da casa de campo onde costumavam passar as férias de verão, a Catarina disse ao ouvido da Francisca em voz muito baixa: - Sabes que vou ao baile amanhã à noite? Enquanto falava, ia olhando à sua volta para ver se as outras meninas tinham ouvido ou percebido alguma coisa. Mas elas estavam muito entretidas com uma brincadeira que tinham acabado de inventar e tentavam vestir o cão dos vizinhos Fonseca com a blusa verde de uma das empregadas da Quinta das Nespereiras, a Adélia. *Mas o cão, que não achava realmente graça nenhuma àquela ruindade, punha-se a rosnar e debatia-se com toda a força, enquanto elas o agarravam pelas patas e diziam: - Quietos, quietos Toby. Aqueles dias de vida ao sol e ao ar livre ao pé do mar, tinham-nas postos mais morenas e agora, agachadas sobre o cachorro, elas pareciam mais largas de ombros e mais robustas, como se já tivessem quinze ou dezasseis anos em vez de onze ou doze.* (MOURA, 2001, p. 5-6, grifos nossos).

Esse processo do signo verbal remeter a uma obra visual através da descrição é chamado de écfrase e é recorrente desde a Antiguidade Clássica. Parece que utilizar a écfrase foi a forma mais efetiva encontrada por Vasco Graça Moura para manter o diálogo com as obras de Paula Rego e mediar o aprendizado dos pequenos leitores sobre o mundo da artista plástica.

As obras reguianas são narradas quase sempre a partir do ponto de vista feminino. Para tanto, a pintora possui uma rica paleta de mulheres em todas as faixas etárias. As crianças, por exemplo, são representadas muitas vezes como adultos em miniatura, com traços masculinos e feições sérias. O comportamento das meninas de Paula Rego é sobretudo ambíguo. Como veremos posteriormente na relação entre as meninas e os cães, elas apresentam ora a intenção de cuidar dos animais, ora de maltratá-los.

A série *Meninas e cães* (1985-1986), que foi escolhida por Vasco Graça Moura para iniciar sua narrativa pictórica e visual, é formada por gravuras em que sempre aparecem dois personagens principais: uma menina e um cão. Nela, observamos que a menina assume diversos papéis: de criança, ao brincar com o cachorro como se ele fosse um brinquedo; de

mãe, ao “cuidar” constantemente do animal; e de mulher que quer realizar com ele seus desejos sexuais. Já na série *Armadilha* (1987), também selecionada por Moura, as relações entre as meninas e os cães são marcadas por um tom de total agressividade. Ambas as séries discutem a representação do *poder*, ou melhor, da *relação hierárquica* entre o feminino e o masculino, talvez o ponto crucial da poética visual reguiana.

Nas três obras *Sem título* (Figura 3), encontramos as três meninas a cuidar de seus cachorros<sup>48</sup> como se fossem suas mães. No primeiro momento, visualizamos as jovens cuidando dos seus animais nas atividades mais simples, como se alimentar e barbear. A ambiguidade surge na observação detalhada dos elementos dos quadros: elas parecem, ao mesmo tempo, cuidar dos animais e ameaçá-los. A tensão estabelece-se principalmente no posicionamento da mão esquerda das crianças, sempre a segurar o focinho do animal controlando as suas tentativas de escapar delas enquanto que a mão direita segura algum objeto: navalha, copo, colher etc.



Figura 3 – *Sem título* (1986), de Paula Rego

Fiona Bradley, no ensaio *Quadros de família*, destaca a importância do posicionamento das mãos das meninas para o estabelecimento das relações entre as personagens e as mudanças que ocorrem com o crescimento da inatividade do animal:

<sup>48</sup> Em *As meninas*, Agustina Bessa-Luís (2008, p. 48-49) chama atenção para duas características dos cães: a domesticidade e a lubricidade, segundo suas palavras: “O cão é um animal lubríco e por isso foi facilmente domesticado. Na domesticidade há um elemento lubríco e até desordenado”.

O gesto de abertura, a mão em concha na queixada do cão, repete-se em várias das imagens seguintes, nomeadamente na que alicia um cão amarelo, um bebé forte e relutante, a aceitar comida de uma colher. O significado do gesto muda à medida que o cão se torna menos activo, entalado nos joelhos ou reclinado, docilmente, no colo da menina. Em toda a série, o principal ponto de contacto entre a menina e o cão é estabelecido entre a mão dela e a queixada dele. (BRADLEY, 2004, p. 40- 44).

Nesses quadros, percebemos que, apesar do tom de possível violência, há uma harmonia física entre as meninas e os cães, estabelecida entre a cor do cabelo e dos detalhes de suas fivelas e a cor dos animais. As atividades ocorrem de forma aparentemente tranquila e não há sombras nas pinturas. Só aparecem sombras no quadro *Menina a levantar as saias para o cão* (Figura 4) e nas pinturas da série *Armadilha* (Figuras 5 e 6), talvez como forma de ressaltar o mistério da cena.

Em *Menina a levantar as saias para o cão*, vemos o quadro repleto de sombras a cobrir, especialmente, a figura da menina. Ela se aproxima lentamente, com as saias levantadas, em direção ao cão, que está passivo, de costas para o observador. Assim como ocorre na maior parte das obras reguianas, a cena principal é da menina, ela é que comanda a ação<sup>49</sup>. Ao cão, o representante masculino, cabe a função de ser contemplado. Essa característica foi muito bem percebida e desenvolvida por Vasco Graça Moura na construção da narrativa *As Botas do Sargento*: as personagens são todas femininas com exceção das figuras de que não aparecem em destaque: o namorado de Adélia e o pai de Catarina.

O elemento das sombras permanece constante em toda a série *Armadilha* (1987), como podemos observar na pintura que deu nome à coleção (Figura 5) e no quadro *A Pequena Assassina* (Figura 6). Na primeira obra, a criança, de cócoras, se projeta violentamente para o cão, que a olha desesperado. Rego utiliza pequenos elementos que ressaltam a desordem narrada na história pictográfica: o cavalo sozinho a cavalgar, aparentemente, sem destino; o animal virado de bruços; e os pequenos botões de rosa vermelha no chão próximo à menina e ao cão. Os botões de rosa aparecem em posição semelhante no quadro anterior, *Armadilha*, localizados entre a menina que está a levantar as saias e o cachorro que se encontra paralisado. Em ambos os casos as flores servem, em uma possível interpretação, como um elemento simbólico da violência que será cometida; elas não durarão muito tempo jogadas ao chão, sem nenhum tipo de cuidado.

O ápice da violência é visto no quadro *A Pequena Assassina*. A opressão é latente nessa obra devido a dois motivos fundamentais: a menina segura ameaçadoramente uma fita verde enquanto o cão encontra-se ausente da pintura. A ausência desta personagem sugere que

<sup>49</sup> Fraturando a concepção desenvolvida por Mitchell da passividade feminina na representação pictórica.



a jovem o encurralou e começa a se abaixar para executar o “assassinato” do cão, como não se fosse possível enquadrar a execução dele nos limites físicos do quadro ou como se a suspensão da narrativa (a ausência do animal) colaborasse para um efeito mais devastador no leitor/observador.



**Figura 4 – *Menina a levantar as saias para um cão* (1986), de Paula Rego**



**Figura 5 – *Armadilha* (1987), de Paula Rego**



**Figura 6 – *A Pequena Assassina* (1987), de Paula Rego**

Vasco Graça Moura cria suas pequenas écfrases suavizando, podemos assim dizer, os quadros de Paula Rego, ao não adentrar profundamente nas interpretações dos quadros. Todavia é necessário compreender o desafio que o projeto *Olhar um conto* propõe ao escritor: ilustrar verbalmente as obras plásticas de um(a) determinado(a) artista para o público infanto-juvenil. Provavelmente, não foi possível, e nem era o objetivo do projeto, aprofundar a



reflexão sobre apenas um quadro, mas sim levar as principais características que compõem a poética visual do(a) artista ao público jovem de acordo com sua faixa etária. Dentro deste princípio, Moura dialoga diretamente com os princípios fundamentais da obra de Rego: a narrativa contada através do ponto de vista feminino e as personagens transgressoras das normas estabelecidas pela sociedade.

Vasco Graça Moura continua suas narrativas tocando nos principais elementos presentes nas obras Paula Rego e, após abordar a representação da criança como ponto significativo da composição pictórica da artista, ele passa a destacar a importância das botas como demonstração de autonomia/liberdade feminina<sup>50</sup>. A bota, símbolo do poder masculino sobre a mulher, ganha uma ressignificação no conto do escritor: ela passa ser um elemento mágico na narrativa, fundamental para o desfecho da aventura de Catarina.

Na narrativa verbal, Catarina conta a sua prima Francisca que irá fugir na noite seguinte para o baile levando consigo as botas mágicas do pai de Adélia, que era sargento e dançarino. Elas têm o poder, quando calçadas, de fazer a pessoa dançar todos os ritmos musicais. Moura utiliza desse aspecto fantástico para aprofundar a transgressão da sua personagem e o diálogo com as obras de Paula Rego através das écfrases e da construção do seu próprio enredo, como podemos observar no trecho a seguir:

- O segredo vem a seguir, respondeu a Catarina, enquanto ambas *se curvavam para a casinha das bonecas de madeira pintada de cor-de-rosa que estava pousada no chão* [Figura 1]. – Francisca, Francisquinha, tu nem imaginas... Olhou outra vez para todos os lados e, chegando-se mais a ela, acrescentou, numa voz que mal se ouvia agora:  
 - Vou levar umas *botas mágicas* que estão lá em cima. Sei que estão no sótão.  
 - Umas botas mágicas? No sótão da nossa casa? Não estou a perceber nada. Para que servem umas botas mágicas?  
 - *Foi a Adélia quem me contou, ontem, quando estava a depenar o ganso gordo no pátio* [Figura 7]. Eu não quis ver e fugi. Mas a Adélia chamou-me, começou-me a contar a vida dela desde pequenina enquanto ia tirando as penas ao bicho e *disse-me que o pai tinha sido sargento e também um grande bailarino* lá na aldeia onde ela nasceu. E que tinha trazido cá para casa as botas da tropa que ele usava no serviço militar. Arrumou-as no sótão e, depois de ter vindo cá para a quinta como caseiro, só as calçava nas noites de Santo António, São João e São Pedro. *Sabes? São umas botas que, se as puseres, te ensinam a dançar todas as danças*. Mas primeiro é preciso *limpá-las muito bem*, porque estão cheia de pó e de lama. Só eu é que sei que elas são assim uma espécie de botas mágicas. A Adélia obrigou-me a prometer que não contava isto a mais ninguém. *As pessoas aqui não gostam dela, porque acham que é bruta e má e que adora depenar gansos e matar leitões*. Mas eu gosto muito. Tem sempre imensa paciência para mim e explica-me coisas muito interessantes que só ela conhece. Por isso, não digas nada à Lena e à Alda. Só to estou a contar a ti porque sou muito tua amiga. (MOURA, 2001, p.9, grifos nossos).

<sup>50</sup> É interessante analisar posteriormente a importância da representação das mulheres com botas na poética reguiana. As botas demonstram um poder e uma autonomia expressivos ao serem calçadas pelas mulheres, como pode ser notado, por exemplo, nos quadros *The company of women* (1997) e *Prostrada* (1998).

As botas, que pertenciam ao sargento, pai de Amélia, são o símbolo final da transgressão de Catarina: desrespeito à autoridade do pai ao fugir para o baile, quebra do pacto de segredo feito a Adélia e “roubo” das botas. Nessa parte do conto também é perceptível outra característica marcante da poética de Paula Rego: mulheres masculinizadas. Vasco deixa claro que as pessoas achavam Adélia “bruta” e a representação da mulher na obra reguiana nunca é delicada/frágil<sup>51</sup>; o feminino é representado como um ser andrógino ou um travesti, i.e., aquele que se transverte em outro sexo<sup>52</sup>.

Moura continua sua narrativa de inspiração ecfrástica (construída a partir da pré-narrativa visual) com uma sequência de obras reguianas que desnaturalizam o passado da arte plástica ao inserir como narradoras personagens femininas em um gênero da pintura notavelmente predominado pelas grandes ações do sexo masculino: a pintura histórica. Este gênero utiliza como tema os principais acontecimentos históricos ocorridos no campo político, nacional e religioso e tais pinturas são realizadas, de forma geral, sob encomenda.

A maioria dos quadros do gênero histórico possui uma figura masculina como personagem principal que deve ser eternizada, mesmo que seja através da idealização e/ou romantização do episódio, conforme ocorreu na representação de Dom Pedro II declarando a independência do Brasil no famoso quadro *O grito do Ipiranga* (1888), de Pedro Américo (Figura 8). Em *A filha do soldado* (1987), *Partida* (1988) e *A filha do Polícia* (1987), Rego atualiza o gênero da pintura histórica ao colocar como personagem central uma figura feminina em suas atividades diárias para a preparação de uma possível batalha/guerra. A relação de poder entre o feminino e o masculino encontra-se novamente presente nesses quadros. Eles mostram as mulheres nas suas tarefas cotidianas: como depenar o ganso, engraxar a bota, ou pentear os cabelos do rapaz. Essas cenas são, conforme argumenta Agustina Bessa-Luís, “gestos de submissão” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 80) das mulheres diante da figura masculina.

<sup>51</sup> É interessante ressaltar que nem as imagens das crianças são isentas dessa brutalidade corpórea e comportamental, como discutimos nas séries *Menina com cão* e *Armadilha*. O mesmo ocorre na narrativa de Vasco Graça Moura, quando dialoga com o quadro *Duas meninas e um cão*, dizendo que Alda e Lena “pareciam mais largas de ombros e mais robustas, como se já tivessem quinze ou dezasseis anos em vez de onze ou doze” (MOURA, 2001, p. 6).

<sup>52</sup> Esta característica pode ser notada, especialmente, na série *Avestruzes Dançarinas* (1995). Nela, dialogando com o filme *Fantasia* (1940), da Walt Disney Pictures, Rego traz bailarinas vestidas sempre de preto, como avestruzes, esperando o momento da apresentação no palco (que nunca chega a ocorrer). Apesar de ser um diálogo claro com o filme da Disney, a artista plástica não cria quadros inocentes, delicados, leves. Na verdade, ela utiliza-se da imagem da leveza esperada pelo seu espectador para criar a ironia presente em toda a sua série. As mulheres são exageradamente corpulentas e na faixa dos 40 anos. A ironia das obras mostra-se na tentativa de executar os exercícios delicados do balé clássico com uma estrutura corporal e expressões faciais demasiadamente fortes.

A representação da mulher, até então, era realizada geralmente de duas maneiras bastante difundidas pela pintura de gênero: a mulher era tida como a musa da obra<sup>53</sup> ou era representada em suas atividades domésticas diárias, cuidando da casa e dos filhos. Em ambos os tipos de pintura predomina a concepção de que o feminino deve ser observado/contemplado em ambientes e circunstâncias de não relevância histórica. À figura masculina caberia a função de representar as grandes ações, pois, como salienta John Berger em *Modos de ver* (2005), o gênero masculino é tido como o fazedor de *ações*. Em *As meninas de Paula Rego*, Sara Kent reforça que a artista plástica portuguesa atualiza o gênero histórico ao reescrever a história pela visão feminina:

A luz crua, as sombras carregadas e a exagerada recessão dos elementos simples, arquitetónicos, que enquadram o seu isolamento sugerem uma encenação teatral – uma paradoxal nota de grandeza que cria uma sensação operática de importância. A *gravidade enfática dos quadros*, reforçada pelo realismo arcaico com que foram pintados, confere a *essas figuras um estatuto simbólico*. Tornam-se um *depoimento irónico sobre o apoio cúmplice dado pelas mulheres – ainda que não de livre vontade – a um sistema que minimiza os seus contributos na maioria das áreas, incluindo a das artes visuais*. Ao apropriar-se de um género “masculino” – o quadro histórico – e utilizar a sua imponência e a sua presunção para *reescrever a história de um ponto de vista feminino*, Paula Rego não só presta homenagem às outras mulheres, como também realça a impudência do seu acto de *transgressão e a revitalização do género moribundo que ele representa*. (KENT, 2004, p. 56, grifos nossos).

Nessas obras, Rego parece fazer uma mistura entre a pintura histórica e a pintura de gênero. Se a primeira é tida como a forma de representar os grandes acontecimentos históricos, esta possui como tema os acontecimentos corriqueiros do dia-a-dia, i. e., assuntos menores, em que, geralmente, as mulheres são representadas nos seus afazeres domésticos ou nas suas atividades culturais, como podemos observar no famoso quadro *El banquete de boda*, de Pieter Brueghel, o Velho (Figura 11). Para Paula Rego, “a ideia de subversão é essencial na sua obra. O modo de como se apropria e subverte as múltiplas fontes em que se inspira define o seu singular universo criativo” (RODRIGUES apud DUARTE, 2009, p. 21).

<sup>53</sup> O próprio Leon Battista Alberti defende que “a pintura deve ter movimentos *suaves e graciosos*, convenientes ao que nela acontece. Sejam os *movimentos* e as *poses* das *moças leves*, cheios de *simplicidade*” (ALBERTI, 1999, p. 127, grifos nossos), concepção que é totalmente fraturada por Paula Rego.



**Figura 7 – *A filha do soldado* (1987), de Paula Rego**



**Figura 8 – *O grito do Ipiranga* (1888), de Pedro Américo**



**Figura 9 – *Partida* (1988), de Paula Rego**



**Figura 10 – *A filha do Polícia* (1987), de Paula Rego**



**Figura 11 – *El banquete de boda* (1566-1567), de Pieter Brueghel, o Velho**

Em *A filha do soldado* (Figura 7), Rego apresenta como personagem central uma figura feminina em grande escala a depenar um ganso gordo. O ganso se encontra de cabeça para baixo, entre as pernas da jovem, dando ao quadro certo tom de sensualidade. A seus pés, em pequena escala, estão um soldado partindo para a guerra com seu uniforme e sua bagagem e uma mulher ajoelhada em prece, provavelmente, pedindo pela proteção do soldado. A filha do soldado não dirige o olhar para o observador do quadro, como ocorre na série *Aborto*, uma das séries mais conhecidas da artista plástica portuguesa, e nem para as pequenas figuras que estão aos seus pés: a atenção da jovem está voltada para alguém ou algum fato que não aparece na pintura, deixando, com isso, a narrativa suspensa.

Encontramos outro exemplo da subversão e atualização do gênero histórico na obra *Partida* (Figura 9). Nela, visualizamos bem o que Sara Kent argumenta a respeito da resignificação irônica dada por Paula Rego ao quadro histórico em que a figura feminina é cúmplice, mesmo contra a sua vontade, da decisão masculina. Em *Partida*, a empregada está a pentear cuidadosamente o cabelo do jovem sentado a sua frente, pronto para partir, próximo a uma mala que ocupa o primeiro plano da imagem.

No quadro *A filha do polícia* (Figura 10), vemos uma jovem a engraxar cuidadosamente a bota esquerda de seu pai durante a noite. Nesta pintura, assim como ocorre na obra *A filha do soldado*, encontramos pequenos animais que colaboram com a representação ambígua, metafórica e sexual da narrativa pictórica reguiana. Na primeira obra,

encontramos um gato preto que espreita o que ocorre do lado de fora da janela, protegido pela escuridão da casa, sem olhar para a menina que limpa a bota.

A jovem, por sua vez, tem sua atenção totalmente voltada para o trabalho de engraxar a bota. Sua feição e a forma com que ela lustra o calçado abrem espaço para pelo menos duas análises distintas: podemos pensar que sua expressão de seriedade se deve à responsabilidade de realizar esse trabalho; mas também podemos supor que extrema atenção no ato de engraxar a bota simbolize, talvez, uma relação incestuosa, sendo a bota uma representação do falo masculino e o gato estaria a evitar que algum intruso descobrisse o caso incestuoso.

A forma escolhida por Moura para compor sua escrita ecfrástica é aproveitar a figuração elaborada por Paula Rego em seus quadros para enfatizar as atividades e características físicas das personagens. Assim, dialogando com o quadro *Partida* (Figura 9), ele narra que Adélia está a “pentear o namorado, muito penteadinho” (MOURA, 2001, p. 10) e que Catarina aproveita esse momento de “distração” da empregada para subir até o sótão e pegar escondido as botas do sargento.

O encontro da menina com as botas mágicas do pai de Adélia é um momento importante da narrativa construído a partir da escrita ecfrástica de diversos elementos da pintura *A filha do Polícia*, como a bota, a menina, a cadeira e o gato:

Entrou, fechou a porta no sótão, *sentou-se numa cadeira grande de couro com pregos dourados a que faltava uma perna*, fez uma festa na cabeça do gato, abriu a lata da graxa, *pegou num pano e numa escova, enfiou o braço esquerdo pelo cano de uma das botas e pôs-se a trabalhar com afinco, enquanto o tareco se espreguiçava perto da janela*. Levou muito tempo, mas, depois de muito escovar e engraxar, engraxar e escovar, escovar e puxar o lustro, as botas ficaram limpas e rebrilhantes como novas. Pareciam um espelho e tanto era assim que a Catarina até podia ver a sua cara nelas, reflectida na curva do cano, embora a forma das faces ficassem um bocadinho diferente naquele fundo escuro e ela se achasse muito menos bonita assim. (MOURA, 2001, p. 12, grifos nossos).

Como podemos notar no excerto acima, Vasco Graça Moura destaca o cuidado da menina com a bota de uma forma lúdica; sem conotação sexual. A parte fantástica da história ganha destaque na chegada do baile tão esperado por Catarina, que ocorre sob o luar, no topo de uma montanha. A paisagem do quadro *A dança* (1988), de Paula Rego, nos transporta diretamente para uma atmosfera desconhecida. As tonalidades escolhidas para compor o quadro são tons de azul, o que contribui acentuadamente para o clima de mistério no ar.

Neste quadro, aparecem oito personagens, seis mulheres e dois homens, que dançam animadamente sob o luar, aparentemente a única fonte de iluminação do local. Ao fundo do quadro, no alto do penhasco, encontramos uma construção similar a um forte. A mulher que



se encontra à esquerda do quadro se destaca do resto da pintura; ela é a única personagem que dança sozinha e tem um tamanho físico superior aos demais. A saia desta moça, assim como as demais em cena, está em pleno movimento. A seu lado, encontramos um jovem casal dançando de rostos colados e ocupando um dos locais de destaque na obra; a mulher, loira, está toda de amarelo, sendo iluminada pelo luar, e o jovem homem dirige seu olhar para o leitor/observador do quadro. Outro casal encontra-se dançando mais ao fundo, próximo a um trio de mulheres que dançam em roda. O trio parece representar as três fases da mulher (criança, adulta e idosa), dançando alegremente de mãos dadas. As personagens da idosa e da adulta dirigem os seus olhares para a criança, numa possível representação da contemplação da promessa de futuro.



**Figura 12 – A dança (1988), de Paula Rego**

Moura inspira-se neste quadro de Paula Rego para compor o cenário do baile ao qual Catarina vai. A criança levou as botas do pai de Adélia escondida num grande casaco de lã e as calçou assim que chegou ao baile:

A princípio, quando entrou na roda, não sentiu nenhuma sensação especial, nenhuma agilidade diferente. As botas até lhe prendiam os movimentos. Mas a verdade é que não houve quem reparasse nisso e a Catarina dançou todas as danças, deu todos os passos, bailou, cantou e riu como todos os outros bailadores e sabia sempre os passos certos. A certa altura, notou que havia quem ficasse cansado e saísse da roda. E que ia chegando mais gente, umas pessoas que vinham de propósito para a festa e outras que se via mesmo que só iam a passar mas não tinham podido resistir. Todas davam as mãos umas às outras ou então punham-se a dançar aos pares. Quando se sentiam fatigadas, paravam, sorriam e iam dar uma volta por ali, até aos rochedos, e desapareciam da vista, mergulhando aos poucos na escuridão da noite. Estava um luar muito bonito e o chão do lugar onde se dançava parecia todo azul com a luz da Lua. A Catarina não se sentia absolutamente nada cansada e achou que estava a

divertir-se muito. Tinha-se esquecido das botas e de que elas a incomodavam e pensou que as primas iam ficar roídnhas de inveja quando lhes contasse o que se passara naquela noite tão animada. (MOURA, 2001, pp. 15-17).

Como podemos ver no trecho acima, a adaptação do quadro para o conto não se deu através da écfrase; o autor utilizou apenas a ideia geral da pintura: a dança, a diversão, o luar etc. No conto, a história de Catarina vai adquirindo aos poucos um tom sombrio, até chegar ao ápice do desespero quando ela percebe que está dançando sozinha e não consegue tirar as botas. O último quadro de Paula Rego, *O Sonho de José* (Figura 13), desfecha as narrativas introduzindo a própria artista plástica no enredo.

Paula Rego dialoga constantemente com a religiosidade, seja através de seus temas, seja por meio das formas utilizadas. A sua obra está sempre entre o sagrado e o profano: um firme questionamento do que é a verdade (se é que ela existe). Além disso, ao fazer uma constante *re-visão* (MACEDO, 2010) do passado, das histórias narradas, Rego exige espaço para a voz feminina discutir os acontecimentos contemporâneos. A artista portuguesa desenvolve uma das principais características da pós-modernidade em seus quadros, a paródia. Como bem argumenta a crítica Linda Hutcheon:

A paródia não é a destruição do passado; na verdade parodiar é *sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo*. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno. [...] A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – *com mudanças significativas*. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu *uso do cânone*, mas revela sua *rebelião* com seu *irônico abuso* desse cânone. (HUTCHEON, 1991, p. 165 – 170, grifos nossos).

Na verdade, Rego renovou-se através da paródia e da re-visão do passado. Um exemplo de paródia na obra reguiana é o quadro *O Sonho de José* (Figura 13), no qual ela faz uma intertextualidade com a obra de mesmo nome do pintor Philippe de Champaigne. Encontramos nela, mais uma vez, a voz feminina, a arte demarcada pela visão do gênero feminino, característica fundamental para a construção da obra de Rego.

As minhas pinturas são pinturas feitas por uma artista mulher. As histórias que eu conto são histórias que as mulheres contam. O que é isso de uma arte sem gênero? Uma arte neutra? Isso não faz sentido, pois não? Não, é preciso ter tudo à nossa disposição, estar em contacto com tudo; isso também inclui o sexo. É preciso ter o sexo de uma mulher, sabe? É muito diferente do homem. A minha resposta no trabalho a partir do modelo é muito diferente da de um homem que trabalha a partir do modelo. No entanto isto é uma vantagem, porque há histórias à espera de serem contadas e que nunca o foram antes. Têm a ver com tudo aquilo que jamais se ousou tocar – a experiência das mulheres. (REGO apud MACEDO, 2010, p. 108).



No quadro de Philippe de Champaigne (Figura 14), encontramos a representação de um dos temas mais recorrentes da arte cristã nos períodos da Idade Média e do Renascimento: a anunciação da Virgem Maria<sup>54</sup>. O mesmo tema é selecionado por Paula Rego para criar sua paródia *O Sonho de José*, mas, como veremos a seguir, a forma de representar o episódio muda completamente.



**Figura 13 – *O Sonho de José* (1990), de Paula Rego**



**Figura 14 – *O Sonho de José* (1642-43), de Philippe de Champaigne**

Observarmos na pintura de Champaigne que José aparece adormecido, no primeiro plano, e que o anjo Gabriel voa em sua direção apontando para o alto, para Deus, e para a Virgem Maria que está à sua direita. Nossa Senhora encontra-se no fundo do cômodo, observando José e o anjo. Na pintura de Rego, notamos de imediato a mudança de planos:

<sup>54</sup> O episódio da anunciação da Virgem Maria é encontrado no Evangelho de Mateus (1:18-20):

Ora, a origem de Jesus Cristo foi assim: Maria, sua mãe, estava prometida em casamento a José e, antes de passarem a conviver, ela encontrou-se grávida pela ação do Espírito Santo. José, seu esposo, sendo justo e não querendo denunciá-la publicamente, pensou em despedi-la secretamente. Mas, no que lhe veio esse pensamento, apareceu-lhe em sonho um anjo do Senhor, que lhe disse: “José, Filho de Davi, não tenhas receio de receber Maria, tua esposa; o que nela foi gerado vem do Espírito Santo. Ela dará à luz um filho, e tu lhe porás o nome de Jesus, pois ele vai salvar o seu povo dos seus pecados”.

agora temos em primeiro plano, de costas, uma pintora trabalhando, vestida em azul, branco e amarelo, e em segundo plano um senhor adormece numa poltrona.

Em um primeiro momento, percebemos que este quadro tematiza a criação de outro e, portanto, a paródia ganha espaço não apenas na seleção do tema e na definição do título, mas principalmente na construção formal do quadro. A figura da pintora, como dito acima, encontra-se vestida com roupa azul clara, em uma tonalidade semelhante ao véu da Virgem Maria do quadro de Champaigne. Na tela pintada por ela há três imagens principais: o anjo e a Virgem, representados de forma muito semelhante ao quadro de Philippe de Champaigne, e a representação do homem que dorme à sua frente, um José humano, idoso, calvo, obeso e indefeso. Paula Rego desnaturaliza o passado nessa obra invertendo os papéis: agora um homem é que é pintado por uma mulher, e não o contrário.

A personagem da pintora com roupa azul é representada por Rego como a Virgem Maria, e a ela não cabe mais apenas observar a cena como coadjuvante, enquanto decidem o seu futuro, mas sim o poder de contar a história a seu modo. O próprio anjo Gabriel reforça essa ideia, como chama atenção Ana Gabriela Macedo: por se encontrar próximo da personagem da “jovem artista, [ele] parece estar a anunciar a ‘boa nova’, isto é, e recorrendo de novo às palavras da própria Paula Rego: *‘que o poder que ela tem é o de ser uma mulher a pintar o sonho de um homem’*” (MACEDO, 2010, p. 64, grifo nosso).

O feminino nas obras de Paula Rego nunca será apenas objeto de observação ou de contemplação; ele sempre desempenhará o papel ativo, mesmo que seja se sujeitando ao outro, pois quem conta a história é uma artista mulher, como a pintora gosta de ressaltar. Esta característica da poética reguiana vai contra a toda tradição das artes plásticas até a Renascença. John Berger, em *Modos de ver*, chama atenção para o fato de as mulheres terem a função de *aparecer* e os homens de *atuar* na narrativa pictórica:

Todo lo anterior puede resumirse diciendo: *los hombres actúan y las mujeres aparecen*. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva las mujeres dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente es un objeto visual, en una visión. (BERGER, 2005, p. 55)

A figura feminina é convertida em objeto de contemplação, a própria representação dos sexos feminino e masculino é diferenciada de acordo com a expectativa de um observador ideal, geralmente, do sexo masculino:

Las mujeres son representadas de un modo complementemente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle. (BERGER, 2005, p. 74).

Um exemplo de mulher vista como mero objeto de contemplação é a pintura da *Bacante recostada*, de Félix Trutat (Figura 15). Nela, observamos que a personagem feminina, assim como ocorre geralmente no nu feminino, é representada na posição central do quadro. O primeiro plano da pintura é ocupado totalmente pela exuberância física do nu da personagem que olha para o seu observador, deitada na cama coberta por uma pele de felino, sem perceber que, da janela do fundo do seu quarto, na penumbra, ela também é observada por uma figura masculina.



**Figura 15 – *Bacante recostada* (1824-1848), de Félix Trutat**

Vasco Graça Moura percebe sensivelmente a desnaturalização do passado feita na paródia reguiana e finaliza sua escrita efrástica com uma pequena descrição de *O sonho de José*, desvelando ao leitor uma surpresa em seu texto: a narrativa está dentro de outra narrativa, assim como o quadro de Paula Rego encerra outro quadro. Se recapitularmos o enredo de *As Botas do Sargento*, notaremos que ele possui duas personagens principais: Catarina e Francisca. Aquela personagem aparece presente em todas as cenas do conto. As personagens Alda, Lena e Adélia são apresentadas na narrativa através da conversa das duas personagens principais.

Quando Catarina fica desesperada ao notar que não consegue parar de dançar freneticamente sozinha no baile ao luar e não sabe como retirar as botas mágicas do pai de

Adélia, descobrimos que toda essa história aparentemente não passou de um sonho de Francisca:

Foi então que a Catarina começou a ficar cheia de medo e tentou tirar as botas do sargento. Mas não conseguia fazê-lo porque não havia maneira de parar e nunca se viu ninguém agarrar-se a uma bota e puxá-la para a tirar de um dos pés enquanto o outro continuava em movimento. Desatou a chorar, a chorar cada vez mais, enquanto dançava, dançava no seu vestidinho azul de flores vermelhas, já com as fitas a desapertarem-se e a tocarem o chão.

- Não pode ser, tenho de sair daqui, pensou para consigo já apavorada. Ainda aparece algum lobo mau e eu não lhe escapo, como nas histórias das meninas teimosas que encontram lobos ferozes nas noites de lua cheia, quando não andam caçadores por perto.

Mas, como não conseguia parar, e continuava com as botas enfiadas, ela tinha de se mexer cada vez mais, mesmo sem ter que lhe desse a mão, mesmo sem ter amigos e companheiros que fossem com ela de roda, mesmo sem música, mesmo sem assistência, numa dança vertiginosa que mal a deixava respirar. Nessa altura, a Catarina já chorava muito alto e começou a soluçar e a gritar com toda a força: - Socorro, socorro, socorro!

Foi quando a Francisca acordou, muito assustada e cheia de sede. Tinha ouvido a voz da Catarina e só ao beber água do copo que tinha à cabeceira da cama é que percebeu que eram três horas da manhã e tudo se tinha passado dentro do seu próprio sonho. *Então voltou para o centro do quadro de tia Paula, quando o pai, por sua vez, fechou o livro sobre a pintura dela e adormeceu na poltrona.* (MOURA, 2001, p. 19-21).

Além da descrição da narrativa, Moura inclui uma nova personagem nela, a tia Paula, que pintou o pai de Francisca a dormir numa poltrona, num diálogo direto com a pintura *O sonho de José*. Provavelmente, além de ser uma forma de dialogar com o quadro supracitado, a entrada da tia Paula ocorre para aproximar as crianças da própria artista Paula Rego.

Em *As Botas do Sargento*, portanto, o escritor Vasco Graça Moura cria uma narrativa visual e uma narrativa verbal que dialoga com a poética reguiana, levando ao leitor, em especial o pequeno leitor, a conhecer o universo estético de uma das principais artistas plásticas portuguesas na contemporaneidade. Ele ensina o leitor/observador a (re)pensar o feminino a partir do exercício de ler os quadros e a narrativa verbal. Em outras palavras, seu conto ecfrástico busca desenvolver o conhecimento e habilidade de ler e interpretar a obra de arte imagética, numa espécie de educação visual através da linguagem verbal.

### 3.2.3 O paratexto suplementar

Assim como os demais títulos da coleção *Olhar o conto*, *As Botas do Sargento* possui dois paratextos dedicados ao aprofundamento dos conhecimentos sobre as obras e as

biografias de Paula Rego e Vasco Graça Moura. Em *O mundo de Paula Rego*, Rosário Sousa Machado seleciona 29 imagens, entre quadros e fotografias, das diferentes fases da pintora portuguesa e uma grande sequência de citações da pintora nas quais ela narra sua infância e a construção de sua poética visual.

O paratexto se inicia com uma pequena citação de Rego comentando a importância de Portugal para seu trabalho e a liberdade proporcionada pela pintura em sua infância:

Nasci em Portugal e utilizo-o no meu trabalho o tempo todo. É onde situo a acção porque conheço o país. É realmente possível pintar sobre Portugal estando longe – é muito melhor... Posso recordar com toda a tranquilidade. [...] A maior parte do tempo desenhava e brincava – era uma linguagem. A pintar e a desenhar tinha a liberdade de fazer o que queria, o que desejasse, a quem quer que fosse. (REGO apud MOURA, 2008, p. 23-24).

A grande força da pintura de Paula Rego é o desenho<sup>55</sup>, a capacidade que ela tem de construir seu mundo e comunicá-lo ao leitor. A narratividade, elemento tão presente nos quadros da artista plástica, é obtida através de um longo e determinado trabalho em busca da melhor forma de expressão. A sua arte figurativa possibilita a narração de inúmeras histórias silenciadas pela sociedade. O atelier de Rego é o mundo mágico no qual ela pode criar tudo o que vem à sua cabeça. Preocupada com o didatismo de sua suplementação, Machado deixa a imagem da pintura *No atelier* (Figura 1) lado a lado com a seguinte citação da pintora:

Este é o meu estúdio para onde venho trabalhar. É como estar dentro da minha cabeça, pois é uma extensão da minha cabeça, pois é uma extensão de mim. Onde sou completamente livre e faço o que quero sem restrições. Escondo-me aqui e desenho todo o dia. (REGO apud MOURA, 2008, p. 24).

Rosário Sousa Machado continua *O mundo de Paula Rego* ressaltando a importância do marido da pintora, Victor Willing, para o amadurecimento da estética da artista plástica. A esclerose múltipla levou Willing ao óbito após anos de luta. Nesse período de dificuldades em sua vida pessoal, Paula iniciou uma fase mais abstrata em sua poética visual, trabalhando colagem e traços mais fragmentados, como pode ser visto no quadro *O Macaco Vermelho Bate na Mulher* (Figura 2).

<sup>55</sup> Agustina Bessa-Luís argumenta que “o desenho de Paula é uma escrita. Paciente, determinada, barroca e condescendente ao mesmo tempo. É uma escrita que se aprende na solidão, que pede a aprovação desse mago interior que se chama a arte. [...] O desenho é uma pronúncia, como a da fala” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 16-17).



**Figura 1 – No Atelier (1993), de Paula Rego**



**Figura 2 – O Macaco Vermelho Bate na Mulher (1981), de Paula Rego**

A diretora da coleção *Olhar um conto* salienta em seu paratexto duas características da obra reguiana: a narratividade dos quadros e o feminino. O primeiro elemento é claramente explicitado ao pequeno leitor na subparte *Cada quadro conta uma história*:

Começo sempre com uma ideia, uma história qualquer. Sempre foi assim no meu trabalho, mas perco sempre essa ideia original porque o trabalho acaba sempre por ser outra coisa, sugerir outra história – a história vai mudando. Vai-se à procura da história através do quadro. Vamos contando a nós próprias o que se está a passar no quadro e o que vai acontecer. (REGO apud MOURA, 2008, p. 40).

Já a transgressão e o poder das mulheres, representados em alguns momentos por Vasco Graça Moura em sua narrativa verbal, são acentuadamente trabalhados por Machado através da seleção de diferentes obras que tematizam isso (Figura 3) e em sua própria narração verbal. Encontramos, ainda, no paratexto, um breve levantamento sobre os variados estilos utilizados por Rego

A suplementação trazida pela sessão *O mundo de...* é clara ao aprofundar alguns aspectos apresentados na narrativa de Moura como a transgressão e a luta pelo poder, e ao trazer, pela primeira vez na obra, duas características primordiais presentes na poética reguiana: a narratividade da história e o diálogo com a literatura, com os filmes e os contos populares (Figura 4). Segundo Rosário Sousa Machado:



Para Paula Rego, a pintura é uma outra linguagem – é outra maneira de falar e contar o que sonha e o que pensa. Cada um dos seus quadros tem uma história: uns são feitos de propósito para contar histórias, mas os outros contam histórias que ela às vezes nem conhecia bem antes de os começar a fazer.

Para isso, ela recorre quer a histórias conhecidas como a da *Branca de Neve* ou do *Pinóquio*; a fábulas; a histórias ou libretos de ópera; ao folclore; aos mitos; a filmes; à banda desenhada. (MACHADO apud MOURA, 2008, p. 39).



**Figura 3 – Vivian Girls Partindo a Loiça da Companhia das Índias (1984), de Paula Rego**



**Figura 4 – Gepetto Lavando Pinóquio (1996), de Paula Rego**

### 3.3 JOÃO LIMA PINHARANDA LÊ ÂNGELO DE SOUSA

#### 3.3.1 A pré-narrativa visual

As pessoas que procuram significados simbólicos não conseguem captar a poesia e o mistério da imagem... As imagens têm de ser vistas tal como são.

René Magritte

Em *História de um Pintor Ambicioso*, João Lima Pinharanda apresenta ao público infanto-juvenil sua leitura das obras de Ângelo de Sousa. Provavelmente, o primeiro desafio enfrentado por Pinharanda foi elaborar uma narrativa verbal a partir das obras abstratas do artista plástico. Como estabelecer uma narratividade em obras não figurativas, ou melhor, em obras da dita nova-figuração?<sup>56</sup> E, principalmente, como criar uma narrativa que ilustre essas obras para o público jovem? A opção que o escritor escolheu foi criar, assim como veremos na próxima sessão, uma narrativa que aproximasse as crianças do universo da construção artística de um Pintor Ambicioso, provavelmente uma referência a Ângelo de Sousa.

Para tanto, ele seleciona 16 pinturas (Figura 1) de séries que datam do início da década de 60 a meados da década de 80. Nelas, encontramos as principais características da poética de Sousa: experimento de diversas técnicas, formas e cores e jogos de luz e sombra. Essas obras são compostas por formas que variam desde a total liberdade até a rigidez de traços.

As obras escolhidas por Pinharanda para constituírem sua narrativa visual mostram ao leitor, sem se preocupar com teorizações<sup>57</sup>, uma nova forma de relacionamento entre a natureza e a arte. Apresentam um novo olhar sobre o mundo e uma forma diferenciada de recriar a natureza através de linhas e cores e, em algumas vezes, uma aproximação entre o desenho profissional e os desenhos infantis como no quadro *Natureza-morta* (1965).

<sup>56</sup> Lembramos que até então os escritores Nuno Júdice e Vasco Graça Moura utilizaram da figuração dos quadros, respectivamente, de Graça Morais e Paula Rego para criarem as suas narrativas dialógicas e efrásticas.

<sup>57</sup> Como veremos no decorrer deste trabalho, a contextualização histórica e a discussão sobre formas de representação são feitas por Rosário Sousa Machado no paratexto *O mundo de Ângelo de Sousa*.





Figura 1 – Imagens da obra *História de um Pintor Ambicioso*

José Ortega y Gasset, no ensaio *A desumanização da arte*, tenta entender a repulsa ao figurativismo na pintura moderna, que após o advento da fotografia tornou-se cada vez mais abstrata e inacessível. A obra de arte se torna desumana, i. e., desprende-se da realidade, da necessidade de representar o real. Ela passa a apresentar algo novo e a se preocupar consigo

mesma, com suas técnicas e seus elementos. Em outras palavras, a linguagem se volta para si própria, abandonando a referencialidade. A pintura abstrata, por exemplo, requer que o observador a veja como uma produção artística autêntica, sem reflexos ou dependências sociais. Conforme Ortega y Gasset (2001, p. 65): “O quadro, renunciando a emular a realidade, se transformaria no que autenticamente é: um quadro – uma irrealidade”.

Por isso, a necessidade que temos de olhar a pintura enquanto uma forma de produção estética, um trabalho de linguagem. O próprio Ângelo de Sousa manteve-se afastado das discussões referentes à nova-figuração e à abstração nas artes plásticas. Suas preocupações eram explorar a diversidade de elementos e suportes possíveis para a construção de seu universo poético e buscar incessantemente novas possibilidades de representação.

### 3.3.2 A narrativa verbal

Essas novas possibilidades de representação artística são, justamente, o alvo central da narrativa verbal elaborada por João Lima Pinharanda. Nela, o autor convida seu leitor a adentrar no mundo mágico do atelier. A simplicidade da linguagem utilizada por ele e a sistemática explicação dos termos utilizados na construção do enredo está em sintonia com a delicadeza das formas simples do artista plástico moçambicano radicado em Portugal e, ao mesmo tempo, com a proposta didática da coleção *Olhar um conto*.

A narrativa verbal se inicia inspirada na pintura *Figura* (Figura 1), apresentando a rotina do pintor protagonista do conto: “Era um pintor muito organizado – talvez por ser tão desorganizado. Sentava-se ao estirador e punha as coisas todas nos sítios certos” (PINHARANDA, 2001, p. 5). O quadro *Figura*, assim como outros dois quadros de mesmo título (Figuras 2 e 3), possui formas bastante simples: pinceladas leves e cores vibrantes, formas demarcadas pelas cores e a utilização do branco da tela. Uma das formas demarcadas pela paleta de cores é a de uma “figura” que se assemelha à imagem de um homem. Será que João Lima Pinharanda seleciona esta imagem para iniciar seu conto como uma referência ao pintor fictício com que começa o seu enredo?

Parece-nos, como será aprofundado posteriormente, que Ângelo de Sousa preocupa-se primordialmente em criar obras que *sugerem* algo, e não que *apresentem* algo em *definitivo*. A liberdade de interpretação e a suplementação da obra cabem ao leitor. Ele é que tem que complementar a obra e a interpretá-la. O homem enquanto ser individualizado não interessa para poética visual de Sousa. Já as linhas que sugerem o que é uma figura humana são fundamentais para a construção de suas obras. António Rodrigues destaca que para a Nova-

figuração o que interessa é a representação da coisa e não mais a coisa em si mesma. Em suas palavras: “A chamada Nova-Figuração, como é sabido, toma por referência a representação da coisa e já não a coisa em si mesma. O que equivale à natural invalidez da polémica moderna da abstração versus figuração ou da representação versus não-representação [sic]” (RODRIGUES, s/d, p. 18).



**Figura 1 – *Figura* (1965), de Ângelo de Sousa**



**Figura 2 – *Figura* (1965), de Ângelo de Sousa**



**Figura 3 – *Figura* (1965), de Ângelo de Sousa**

Após apresentar a obra *Figura* (1965), João Lima Pinharanda introduz a primeira pintura abstrata da sua narrativa pictórica, *Geométrico grande* (Figura 4), e a pintura *Planta* (Figura 5). O primeiro quadro é repleto de pequenos triângulos coloridos, dispostos em várias posições, que formam um grande polígono. Ele apresenta, sobretudo, duas características fundamentais da poética pictórica de Sousa: o conhecimento sobre as cores e a variedade de formas. Essas características marcam não só a pintura de Sousa, mas também as suas esculturas<sup>58</sup>.

A segunda obra é um dos experimentos de Ângelo de Sousa na procura pela melhor representação das formas das plantas. As linhas são traçadas de maneira simples, semelhante a um desenho de uma criança, e as pinceladas são dadas, aparentemente, sem a precisão utilizada na pintura *Geométrico grande* (Figura 4). Veremos, quando analisarmos futuramente os quadros *Árvore* (1962) e *Flor* (1965), que, assim como ocorreu com Piet Mondrian, a investigação e a experimentação da representação das plantas e das flores são para o pintor português o ponto de partida para a criação de sua estética.

<sup>58</sup> Adentraremos a questão da escultura na análise da sessão paratextual elaborada por Rosário Sousa Machado.

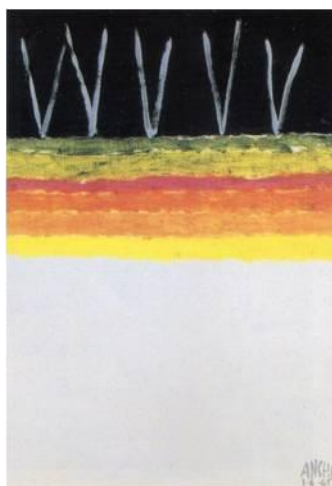
Já o conto continua a narrar o trabalho exaustivo do pintor em seu atelier, apresentando as “coisas” do pintor como forma de dialogar com os diferentes elementos utilizados na construção dos quadros *Planta* (Figura 5) e *Sem título* (Figura 6):

Agora eram dez da manhã, quando as tinha deixado sozinhas deviam ser quatro da madrugada, ou seja, as coisas tinham descansado mais ou menos sete horas. Digo que <<as coisas tinham descansado>>, porque não são apenas pessoas que se cansam. E digo <<mais ou menos>>, porque há coisas que adormecem assim que as poisamos e há outras que têm imensas insónias.

As coisas que vos falo eram coisas de pintor. E chamo-lhes <<coisas>> porque a maior parte das pessoas tem a mania de chamar <<coisa>> a toda e qualquer coisa. É que muita gente tem preguiça de dizer os nomes completos das coisas. É claro que as coisas se ressentem dessa nossa desatenção – cada um gosta de se ver chamado pelo seu nome, não é?! (PINHARANDA, 2001, p. 5-6).



**Figura 4 – *Geométrico grande* (1967), de Ângelo de Sousa**



**Figura 5 – *Planta* (1965), de Ângelo de Sousa**



**Figura 6 – *Sem título* (1984), de Ângelo de Sousa**

A partir daí, o autor e crítico de arte especifica a variedade de “coisas”: lápis (lápis de carvão de todas as grossuras e durezas, lápis de pastel de óleo etc.), cores (mais de 30), borrachas, apara-lápis de metal e de plástico, papéis de desenho dos mais variados, panos e de pincéis dos mais diversificados tipos... João Lima Pinharanda deixa claro que todas as “coisas” “era um verdadeiro exército ao serviço do pintor” (PINHARANDA, 2001, p. 8). Após essa especificação de materiais, o autor continua sua narrativa visual com duas obras que trabalham com inúmeros tons de cores: *Pintura* (Figura 7) e *Cabeça* (Figura 8). Em *Pintura*, encontramos as cores dispostas horizontalmente, divididas em dois lados: à esquerda ficam os tons com sombras, e à direita, os tons com luz. Essa disposição das diferentes intensidades das cores se assemelha às primeiras tarefas de um curso de pintura: exercitar a utilização de luz e sombra nas diferentes tonalidades das cores.

A aparente simplicidade encontrada na obra *Pintura* também é vista no quadro *Cabeça*. Nele, mais uma vez, Sousa utilizou-se de pinceladas simples para sugerir ao leitor a imagem de uma cabeça. Esta imagem concentra, assim como veremos na pintura *Natureza-morta*, duas características fundamentais da poética de Ângelo de Sousa: a simplificação extrema das formas e a utilização do branco da tela. Em *Ângelo de Sousa*, Bernardo Frey Pinto de Almeida destaca que a investigação feita por Ângelo “visa a simplificação mais extrema, a depuração que sintetize, em máxima concentração e economia de sinais, a complexidade das formas” (ALMEIDA, 1985, p. 27).

Durante séculos os artistas plásticos tinham o ocultamento do branco da tela como um princípio básico. A obra, como explica Sousa, não era considerada finalizada enquanto todos os pontos brancos da tela não fossem devidamente preenchidos. Objetivando captar o essencial da pintura, Sousa utiliza os espaços em branco da tela como um elemento do quadro, exigindo, com isso, um novo olhar do leitor. Em suas próprias palavras:

Houve como que um “recalcamento” do branco na pintura. O quadro nunca se considerava acabado (para falar em termos simplistas) enquanto havia algum fundo branco para ocultar. Isto, é claro, com um determinado grau de acabamento, conforme as épocas e as preocupações de representação.

No meu caso (e devo sublinhar que estive por muito tempo interessado nos mecanismos da percepção) ocorreu-me tentar fazer com que a superfície preparada, o branco, pudesse ser, ou significar, alternadamente, o fundo ou a forma.

De resto, esse mesmo jogo passou-se com outras cores que, em diferentes áreas, teriam que ser lidas com diferentes funções. (SOUSA apud ALMEIDA, 1985, p. 27-28).



**Figura 7 – *Pintura* (1967), de Ângelo de Sousa**



**Figura 8 – *Cabeça* (1965), de Ângelo de Sousa**

A narrativa verbal que acompanha os dois quadros acima continua a contar a história do “exército do pintor”, especificando quais “coisas” dormiam ou tinham insônia. A

variedade de elementos dialoga com a diversidade de cores e formas das obras *Pintura e Cabeça*. Pinharanda continua a descrever suas “personagens” de forma simples e lúdica:

Bom, temos que continuar com a história! Mas antes ainda me falta dizer-vos quem dormia e quem tinha insónias. As tintas dormiam regaladamente mal o pintor as poisava; eram o lápis e os pincéis que ficavam num frenesi, desejosos de continuarem a mexer-se pela superfície branca dos papéis e das telas. Os pincéis, muito gulosos, viviam no desejo de se afundarem na pele delicada das tintas, de aspirarem o perfume forte das cores, de mergulharem nos frascos de cabeça, sacudindo a cabeleireira pintada para logo de seguida se mascararem de novos tons. As tintas, essas, odiavam que o pintor as apertasse nos tubos e tinham cócegas quando os pincéis lhes tocavam – por isso, mal se deitavam na mesa, fingiam que estavam a dormir e depois dormiam mesmo a sono solto. (PINHARANDA, 2001, p. 8).

Após a apresentação dos elementos do pintor e de como eles se portavam depois do trabalho exaustivo, João Lima Pinharanda retorna ao personagem principal de seu conto, o pintor, e explica o motivo dele ser um “pintor ambicioso”, como afirma o título da obra. Ao fazer isso, o autor entra na parte fundamental da obra: o diálogo com as obras de Ângelo de Sousa para o público infanto-juvenil. Percebemos, como detalharemos a seguir, uma preocupação evidente em apresentar os conceitos fundamentais da representação da arte abstrata em uma linguagem simples, acessível, ao alcance de todos, assim como o catálogo de formas de Ângelo de Sousa.

O que fazia desse pintor ambicioso? Como explica Pinharanda, o artista plástico era um homem muito “complexo” e “simples”. Sua única vontade era representar o mundo em uma imagem. Seria isso possível? Que imagem seria essa? O narrador sintetiza a ambição do artista da seguinte forma:

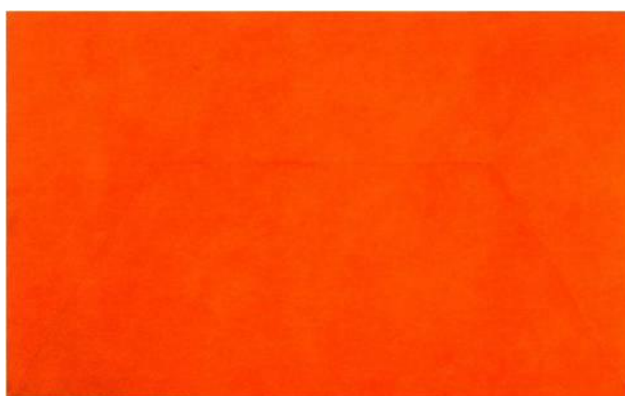
Como era muito ambicioso queria ter muitas coisas, mas como era tão simples apenas ambicionava uma coisa. Porém, como era muito ambicioso, essa única coisa que ele tanto queria tornava-se, evidentemente, muito complicada de obter. Resumindo: o que ele ambicionava era resumir o complexo mundo em que vivemos. Resumi-lo numa só imagem. Acham isso impossível?! Lembrem-se que eu o classifiquei como <<um homem muito ambicioso>>. Claro! Não é qualquer um que pode pretender o que ele pretendia – embora eu pense que todos os artistas (secretamente) desejam a mesma coisa que ele. <<Será que existe um som, um gesto, uma palavra ou uma forma capaz de ter dentro de si todas as coisas e todos os significados do mundo?>>, perguntam eles baixinho. (PINHARANDA, 2001, p. 12-13).

O excerto acima dialoga com três obras selecionadas para compor a narrativa visual: *Sem título/Verão* (1982), *Planta* (1966) e *Natureza-morta* (1965). Essas obras têm em comum, como foi percebido e acentuado por Pinharanda em seu conto, a questão da



representação. Formas simples e cores vibrantes aparecem dispostas em lugares privilegiados na obra *História de um Pintor Ambicioso*....

A primeira pintura, *Sem título/Verão* (Figura 9), parece-nos ser a imagem selecionada pelo autor como síntese da poética de Sousa. Ela aparece disposta em quatro partes do livro: na segunda e terceira capa, no trecho em que o narrador explica a ambição do pintor, e ao final do conto. Ela foi elaborada através da utilização de uma cor laranja, distribuída com nuances de luz e sombra, que é transpassada por uma fina e precisa linha que se assemelha a um grande trapézio no centro do quadro.



**Figura 9 – *Sem título/Verão* (1982), de Ângelo de Sousa**

Será que Ângelo de Sousa quis representar o verão? A forte cor laranja utilizada pelo artista tem alguma ligação com as altas temperaturas dessa estação do ano? Poderíamos fazer inúmeras perguntas em busca de compreendermos a relação do título com a imagem. Mas, provavelmente, todas essas indagações caminharíamos para um determinismo do meio externo sob a linguagem pictórica utilizada por Sousa. Devemos lembrar que o que encontramos em uma obra de arte é, sobretudo, uma criação em linguagem, uma forma de organizar o mundo em linguagem. A obra de arte, independentemente dos gêneros ou rótulos, passa por processos de *transgressão* em maior ou menor grau (ISER, 2002a)<sup>59</sup>. E. H. Gombrich (2007), ao discutir a representação/ilusão da arte, afirma que seu poder está antes na criação que na retratação.

A pintura abstrata, como vimos na sessão anterior, volta-se para si, para seus elementos intrínsecos. Por isso, não podemos tentar apreendê-la dentro de apenas um campo

<sup>59</sup> W. Iser aponta três processos básicos de transgressão da obra de arte: a *seleção* de elementos externos à obra, a *combinação* de elementos textuais na obra e criação dos esquemas responsáveis pela elaboração das personagens e suas ações e, por último, o *fingimento/como se* em que encontramos o fictício na obra, a realidade transformada em linguagem/arte. Apesar de Iser ter elaborado sua teoria pensando no texto literário, acreditamos que, de forma geral, ela pode servir para a reflexão sobre qualquer tipo de construção artística.

interpretativo. Em uma entrevista concedida a Bernardo Frey Pinto de Almeida, o próprio Ângelo de Sousa explica que não é ele que dá os nomes das pinturas que saem nos catálogos, pois isso *condicionaria* a leitura do espectador, restringindo, com isso, sua interpretação<sup>60</sup>:

P – Os teus quadros, habitualmente, não têm título. Porquê?

R – A presença de um título contribui, como tudo quanto está no quadro a que este se aplica, para condicionar o espectador na leitura desse quadro.

Chamar-lhes <<sem título>>, como é frequente acontecer nos catálogos, é como pôr-lhes a moldura que eu não escolhi.

Em primeiro lugar, não costuma estar escrito nas costas dos meus quadros, onde usualmente se põe o título, a legenda <<sem título>>, como ser <<natureza morta>>, ou <<abstração número 13>>, ou outra coisa.

Não lhes dou título porque julgo que seria (ou tem sido) dispensável. Um título é como mais pinceladas que condicionam, de outra maneira, o quadro. Páro, antes dessas pinceladas post-finais – o título. (ALMEIDA, 1985, p. 68).

Os próximos quatro quadros que João Lima Pinharanda selecionou para explicar a ambição do pintor continuam a tocar sensivelmente na questão da representatividade, especificamente, na questão da representação da natureza. Como vimos há pouco, Pinharanda explica que o pintor, mesmo sendo ambicioso e complexo, tinha, na verdade, uma grande simplicidade. A simplicidade descrita por ele vai ao encontro das principais obras de Ângelo de Sousa, nas quais linhas e pinceladas aparentemente simples, quase infantis, são predominantes nos diversos suportes escolhidos pelo pintor.

Em *Planta* (Figura 10), encontramos dezenas de pinceladas livres em cores primárias e secundárias que sugerem a forma de uma planta indefinida, assim como aparece no título dado por algum catálogo cuja fonte desconhecemos. No início de sua carreira, Sousa pesquisou por anos as diferentes formas de se representar as plantas, como veremos na análise do quadro *Árvore* (1962). Sua preocupação não era voltada para nenhum tipo de planta específico, mas para os componentes que lhe conferem a categoria de planta, árvore, flor etc.

---

<sup>60</sup> Na maioria das vezes, Ângelo de Sousa marca seus quadros e desenhos com um carimbo, registrando a data do dia da elaboração da obra.





**Figura 10 – *Planta* (1966), de Ângelo de Sousa**

O pintor português trabalhava exaustivamente nas suas telas até achar a melhor forma de representação. Talvez por isso Pinharanda tenha caracterizado sua personagem como um pintor “ambicioso”. Outro exemplo do trabalho de representação é a próxima obra selecionada por Pinharanda para compor sua narrativa visual: *Natureza-morta* (1965) (Figura 11). Esta pintura, a nosso ver, apresenta uma das maiores simplificações entre as que compõem o livro aqui analisado. Nela, Ângelo de Sousa dialoga com uma vasta tradição de representação de naturezas-mortas. A atualização desse gênero aparece já na escolha de cartolina sobre platex para ser o suporte da obra. As formas das pinceladas lembram, novamente, um desenho infantil devido a sua simplicidade. As linhas que representam a mesa são traçadas de forma irregular e sem perspectiva e os círculos multicoloridos sobre ela ocupam o lugar costumeiro da representação dos frutos e dos outros elementos do cotidiano da casa.

A atualização feita por Ângelo do gênero *natureza-morta* fica clara quando a comparamos com outras obras deste gênero de diferentes períodos como, por exemplo, as obras de Henri Fantin-Latour e Henri Matisse. A obra *Natureza-morta* (Figura 12) de Henri Fantin-Latour foi elaborada praticamente um século antes da obra homônima do pintor português. Notamos que Fantin-Latour, assim como seus contemporâneos, continua a trabalhar exaustivamente com a representação da natureza-morta ligada ao realismo. Sua concepção artística está focada em representar o mundo o mais próximo possível da realidade, conforme pode ser visto nos detalhes das frutas, especialmente da laranja que se encontra partida na pequena bandeja à direita, e na elaboração do livro aparentemente já manuseado e um pouco danificado, também à direita do quadro. Já na pintura *Pratos e Frutas* (Figura 13)

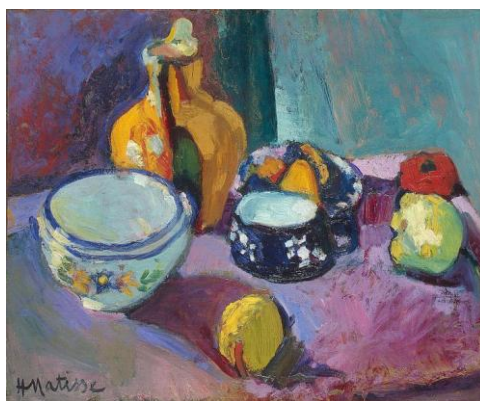
de Henri Matisse, percebemos mudanças já significativas no gênero natureza-morta. Mesmo tendo sido elaborada apenas trinta e cinco anos após a de Fantin-Latour, notamos que a preocupação com a imitação da realidade não faz parte de sua estética. A representação das louças e dos frutos é livre e parece ser delimitada pelas fortes cores e nuances utilizadas pelo artista, inclusive no fundo do quadro.



**Figura 11 – *Natureza-morta* (1965), de Ângelo de Sousa**



**Figura 12 – *Natureza-morta* (1866), de Henri Fantin-Latour**



**Figura 13 – *Pratos e frutas* (1901), de Henri Matisse**

Na verdade, a seleção das cores mantém-se praticamente a mesma nessas três naturezas-mortas: amarelo, vermelho, azul, laranja, verde. A diferença está na forma em que elas são utilizadas pelos pintores e na maneira que eles elaboram seus desenhos. Essas duas características estão ligadas estritamente à concepção estética e ideológica dos pintores. Até então, vimos no decorrer das análises que a preocupação estética de Ângelo de Sousa, apesar de ele não se afirmar ligado à arte abstrata e/ou à nova-figuração, não era de apresentar ao leitor um objeto já conhecido, mas representar/criar um objeto que sugerisse algo. Sua pintura exige acentuadamente de seu leitor uma nova forma de olhar.

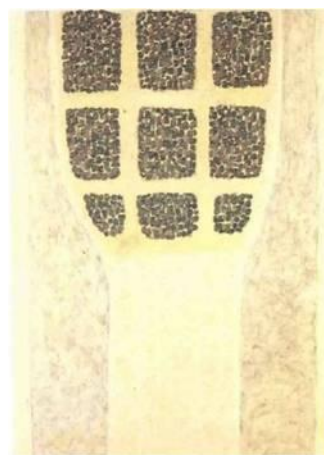
Esta nova forma de conceber a relação entre a Natureza e a arte é acompanhada diretamente pela relação entre o esperado e o experimentado. Nós, enquanto leitores do mundo, olhamos para uma obra de arte com um determinado horizonte de expectativa (ISER, 2002b). Em *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*, E. H. Gombrich destaca que “um estilo, como uma cultura ou um clima de opinião, cria um horizonte de expectativas, um conjunto de contextos mentais, que registra desvios e alterações com exagerada sensibilidade” (2007, p. 53). Quando nos deparamos com uma estética diferente da que esperávamos, nossos horizontes ou contextos mentais são ampliados, garantindo, por meio disso, a transformação das artes. Na verdade, conforme argumenta Gombrich, “a ilusão se gasta, uma vez que a expectativa aumenta. Damos a coisa por certa e queremos mais” (GOMBRICH, 2007, p. 54). A ampliação do horizonte de expectativa é um dos fatores que permitiu a atualização do gênero natureza-morta, como percebemos na análise dos quadros de Ângelo de Sousa, Henri Fantin-Latour e Henri Matisse.

Após apresentar as pinturas *Sem título/Verão*, *Planta* e *Natureza-morta*, João Lima Pinharanda continua a tratar da representação pictórica de Ângelo de Sousa ao selecionar as obras *Árvore* (1962), *Catálogo de algumas formas ao alcance de todas as mãos* (1970-1971) e *Flor* (1965). O diferencial no tratamento dessas obras está na construção de uma ilustração verbal mais próxima dos quadros. Até este momento observamos que o conto de Pinharanda visava apresentar o trabalho do artista e as “coisas do pintor” para depois abordar a questão da representação estética. Agora visualizamos uma ligação intersemiótica mais eficaz entre texto e pintura e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento da discussão sobre a representação, tão fundamental para a leitura da poética visual de Sousa<sup>61</sup>.

Em *Árvore* (Figura 14), encontramos um exemplo dos primeiros experimentos que o pintor português elaborou: tentar exaustivamente representar a natureza por linhas que pudessem ser qualquer espécie de planta/flor. Sousa, assim como o pintor holandês Piet Mondrian, procurava encontrar a forma e as cores de uma árvore absoluta, i. e., de um símbolo (ALMEIDA, 1985) que fosse válido para qualquer planta. Outros exemplos de seu trabalho podem ser vistos a seguir:

---

<sup>61</sup> No próximo subitem dessa dissertação, quando analisarmos o paratexto elaborado por Rosário Sousa Machado, veremos o quanto a questão da representação é fundamental em toda a obra, ou seja, desde a seleção dos quadros à elaboração da ilustração verbal e à elaboração do próprio paratexto o *Mundo de Ângelo de Sousa*.



**Figura 14 – Árvore (1962), de Ângelo de Sousa**

**Figura 15 – Planta (1961-62), de Ângelo de Sousa**

**Figura 16 – Árvore (1959-60), de Ângelo de Sousa**

Nesses quadros, podemos observar o quanto Ângelo de Sousa trabalhou as formas. No primeiro, que foi selecionado por João Lima Pinharanda, é evidente a mudança estética em comparação com as obras *Planta* (Figura 15) e *Árvore* (Figura 16): parece que as linhas foram sendo trabalhadas em um crescente desabrochamento. As cores ganham espaço e delimitam o “movimento” das formas.

Quando olharmos para essas árvores, não conseguimos – e nem seria possível – reconhecer, como discutido anteriormente, uma determinada espécie. Este ponto é que vai ser ressaltado na narrativa verbal de João Lima Pinharanda. O narrador do conto enfatiza a procura pela representação do mundo por meio das formas:

*Primeiro, queria ver como é que as coisas do mundo podiam ser representadas. Do que é que precisava para as representar – quer dizer, para fazer aparecer num sítio que estava vazio (o papel ou a tela) uma forma nova onde pudéssemos reconhecer outras formas do mundo. Por exemplo: uma forma que tivesse a forma de uma flor ou de uma árvore ou de uma folha ou de uma janela ou de uma casa ou de uma pessoa ou de um cavalo ou de um sol. (PINHARANDA, 2002, p. 14-15, grifos nossos).*

É interessante notar que no excerto acima aparecem as próximas representações das pinturas selecionadas por Pinharanda para integrarem sua narrativa visual: flor/árvore/folha, janela, casa, pessoa, cavalo e sol. A narrativa verbal claramente passa a dialogar com as imagens, tanto pela nomeação ou representação dos quadros, quanto pelo uso da écfrase.

O próximo quadro selecionado, *Catálogo de algumas formas ao alcance de todas as mãos* (Figura 17), é um exemplo de écfrase. Pinharanda descreve cada forma do “catálogo” elaborado por Ângelo de Sousa: “x”, arcos de circunferências, áreas de pontos, espirais etc.,

além de utilizar o próprio título do quadro em sua narrativa verbal<sup>62</sup>, como pode ser observado no excerto a seguir:

Foi por isso que fez uma espécie de <<catálogo de algumas formas>>. Pretendia que elas estivessem <<ao alcance de todas as mãos>>. Era para que todos pudessem saber com o que é que se pintava e como é que se pintava. Assim, desenhou vários X, vários arcos de circunferência, estradas, campos de pontinhos muito juntos e outros mais afastados, pontos pequenos e outros maiores, desenhou espirais grandes e simples caracolinhos, círculos de cor e circunferências concêntricas, desenhou grelhas de losangos e quadrículas muito certinhas, pintou grossas barras de cor e simples quadrados. Para tudo isto usou muitas cores sobre um fundo branco. No fim do trabalho achou que tudo aquilo de que necessitava para desenhar tudo o que havia no mundo estava ali muito bem analisado. E decidiu testar a eficácia desta sua obra associando os elementos entre si de muitas formas diferentes. Começou, portanto, a desenhar o mundo. (PINHARANDA, 2001, p. 15-16).

A escolha do quadro *Catálogo de algumas formas ao alcance de todas as mãos* para compor a narrativa visual parece-nos de suma relevância para o enriquecimento do público jovem. Como Pinharanda destaca no excerto acima, a obra visa aproximar o público da poética visual do artista plástico, mostrar a simplificação estética que ele utiliza. Além disso, a nosso ver, ela é uma forma de instrumentalizar o público, de educar o observador para a leitura visual de uma arte “ao alcance de todas as mãos” e de todos os olhares.

Após a éfrase do *Catálogo* das formas de Ângelo de Sousa, Pinharanda apresenta algumas tentativas do pintor português de “desenhar o mundo”. As pinturas que dão continuidade à narrativa visual e a verbal são *Flor* (Figura nº. 18), *Figura* (Figura nº. 19) e *Cavalo* (Figura nº. 20). Esses quadros novamente sugerem formas de objetos, pessoas e flores por meio da utilização de linhas simples e cores intensas. O autor utiliza na narrativa verbal as primeiras formas mencionadas nos títulos das obras e suas diferentes possibilidades de leituras. Pinharanda adentra cada vez mais numa das principais características da poética visual de Sousa: a múltipla possibilidade de interpretação.

A flor pode ser uma árvore ou uma folha e a figura pode ser vista como uma janela, uma casa ou o próprio pintor, e o cavalo possui a forma de todos os cavalos. A arte não imita a natureza, mas a natureza é que passa a imitar a arte. Na verdade, as fotografias, esculturas e artes plásticas criadas por Ângelo de Sousa “recria[m] a natureza assinalando a passagem do uno ao múltiplo” (ALMEIDA, 1985, p. 30), conforme pode ser observado nas pinturas supracitadas e no excerto da ilustração verbal criada por Pinharanda:

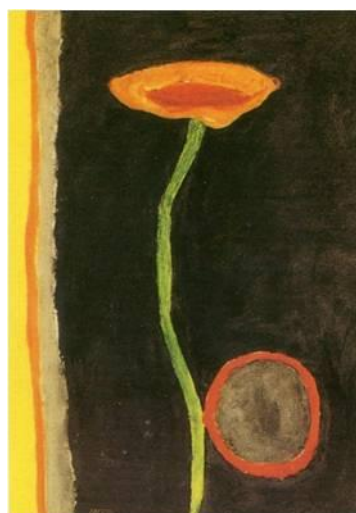
<sup>62</sup> Umberto Eco (2007) defende que a éfrase é um elemento retórico e que deve deixar claro ao leitor de que obra trata. Portanto, a utilização do título da obra visual seria uma explicitação da “obra-fonte”.



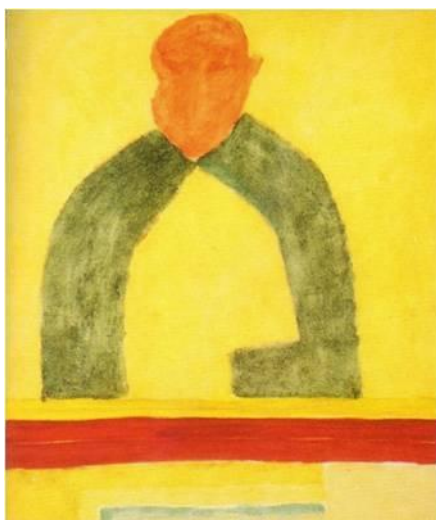
Fez uma flor e viu como isso era bom. Fez uma árvore e pensou que ela também poderia ser uma folha. Fez uma janela, igual à janela que trazia luz pra dentro da sua casa e a luz fez-se. Fez uma casa e achou que poderia morar nela e ser feliz. Fez uma pessoa e viu como era parecida consigo. No fim fez um cavalo de memória. E, logo de seguida, quando olhou para um lindo cavalo cigano que por acaso pastava no campo em frente, junto à sua velha carroça, viu como ele se parecia com o cavalo que tinha acabado de pintar. Alguém lhe tinha ensinado, um dia, que a natureza imitava as obras de arte – e era verdade. (PINHARANDA, 2001, p. 16-18).



**Figura 17** – *Catálogo de algumas formas ao alcance de todas as mãos* (1970-1971), de Ângelo de Sousa



**Figura 18** – *Flor* (1965), de Ângelo de Sousa



**Figura 20** – *Cavalo* (1965), de Ângelo de Sousa



**Figura 19** – *Figura* (1965), de Ângelo de Sousa

Para finalizar suas narrativas, João Lima Pinharanda retoma a pintura *Sem título/Verão* (Figura 9) para explicar como o pintor conseguiu resumir o mundo em um desenho. O enredo segue contando que, após as inúmeras experiências, o pintor ambicioso “viu que já sabia

desenhar tudo o que quisesse” (PINHARANDA, 2001, p. 18), mas que não sabia de que forma poderia deixar todas as coisas do mundo presentes em uma tela. O autor enfatiza mais uma vez o trabalho incansável do pintor na busca pela representação do mundo:

Passou muitos meses a fazer experiências. Às vezes o estúdio ficava muito arrumado – nesses dias não mexia nada a não ser os seus olhos, muito grandes de verem e de pensarem. Outras vezes ficava tudo de pernas para o ar. Nesses dias ele trabalhava continuamente, como se fosse por causa de uma doença. (PINHARANDA, 2001, p. 18).

A representação do mundo e a éfrase do quadro *Sem título/Verão* aparecem através da resignificação das pinturas do “pintor ambicioso”, i. e., das múltiplas leituras que sua obra pode ter, inclusive a de resumir o mundo:

Foi depois de uma sessão de trabalho em que deixou tudo de pernas para o ar que o pintor achou a solução para o seu problema. De manhã, no meio do caos dos desenhos que estavam espalhados por todo o lado, reparou que a um canto da sala, exactamente <<de pernas para o ar>>, caíra uma flor, era o desenho de uma flor. As suas cores estavam iluminadas pela manhã que entrava na janela aberta e poisava no chão. Olhou para essa flor e reparou como ela se parecia também com o Sol que a iluminava e que ainda nunca fora capaz de pintar convenientemente. E reparou ainda como essa flor pintada se parecia com tudo o que ele quisesse pensar que ela se parecia – com uma música interior e com um passo de dança, com um rio largo e com um vento levantado.

Poderia passar a dizer, a partir daquele dia, que o mundo cabia todo nas cores e nas linhas – sem serem precisas formas para prender as cores, nem serem precisas cores para preencher as formas. E ele, que era um homem naturalmente feliz, sentiu-se ainda muito mais feliz. (PINHARANDA, 2001, p. 20).

E termina sua narrativa com uma pequena éfrase da pintura *Sem título/Verão*, a síntese do mundo e, provavelmente, a principal obra da poética de Ângelo de Sousa para João Lima Pinharanda:

Eram quatro da manhã e o Sol ainda enchia o estúdio – porque uma grande pintura (que parecia cor de laranja) estava no cavalete. Uma grande linha (que parecia muito simples) fora desenhada sobre a cor. De facto, a pintura tinha todas as cores e a linha tinha todas as direcções – como o mundo, afinal. (PINHARANDA, 2001, p. 20-21).

A ilustração de João Lima Pinharanda não poderia ilustrar, a nosso ver, de outra forma as pinturas de Ângelo de Sousa sem criar narrativas que tratassem da própria construção da arte plástica e de seus elementos. Lembramos que o autor não teve o suporte figurativo dos quadros para a construção da sua narrativa – como vimos nas análises das ilustrações das obras de Graça Morais e, principalmente, de Paula Rego. O próprio Ângelo de Sousa chamou atenção para o fato de que a falta de uma história, ou seja, de uma narratividade, em seus

quadros confundia o público que esperava reconhecer nas obras objetos, figuras etc<sup>63</sup>. Por isso são importantes as discussões das formas de representação estética, presentes nas narrativas verbal e visual, e no paratexto elaborado por Rosário Sousa Machado.

### 3.3.3 O paratexto suplementar

*O mundo de Ângelo de Sousa* é formado por 15 imagens de desenhos, pinturas e esculturas. Em sua grande maioria, as imagens foram produzidas em meados da década de 60 (assim como as obras selecionadas para compor o conto), o que confere um diálogo maior com a narrativa escrita por João Lima Pinharanda. A narrativa escrita pela diretora da coleção *Olhar um conto* segue novamente a ordem presente nos paratextos dos outros títulos: inicia-se com a discussão da infância do artista plástico e a apresentação dos seus primeiros desenhos/brinquedos, para depois adentrar na formação e estilística dele.

Nas duas imagens abaixo, de brinquedos feitos de papel por Ângelo de Sousa, chamamos a atenção a precisão do desenho, mesmo com preocupações realistas, que o artista moçambicano radicado em Portugal apresenta desde os 9/10 anos de idade. Outra característica marcante nesses brinquedos articulados e elaborados com papel (Figura 1) é a utilização e sobreposição de cores que, anos mais tarde, será fundamental para a construção de sua poética visual.



**Figura 1 – Cavalos de cowboy articulados (brinquedos de papel, construídos por Ângelo de Sousa por volta dos 9-10 anos)**

<sup>63</sup> Segundo as palavras do autor, “No fundo, penso que o que confundia as pessoas era não se poder reconhecer algo nos quadros – objectos, figuras, o começo de uma história...” (SOUSA apud ALMEIDA, 1985, p. 26).



Ao falar da infância e juventude de Ângelo de Sousa, Rosário Sousa Machado comenta um dos elementos principais para a compreensão da obra de Sousa: o desejo de inventar, de criar um mundo, e não simplesmente imitá-lo. Em suas palavras: “Menino ainda [Ângelo], rapaz depois, bem cedo descobre que se pode copiar a realidade, mas inventá-la é muito melhor!” (MACHADO apud PINHARANDA, 2001, p. 23). As imagens dos cavalos de cowboys estão acompanhadas de um excerto em que o próprio pintor conta como sua infância foi marcada pelo gosto por diferentes imagens: histórias em quadrinhos, bonecos articulados (cavalos, cowboys, guerreiros etc.), desenhos e cinema. O encantamento por esta última fez com que ele desejasse trabalhar como cineasta<sup>64</sup>.

Após os curtos e importantes comentários sobre a infância do artista plástico, a diretora da coleção *Olhar um conto* adentra no universo da representação de algumas formas vistas no conto de João Lima Pinharanda: as árvores, os cavalos e homens. Na verdade, a partir de uma linguagem simples, ela explica ao leitor qual é a visão de Sousa sobre representação artística, objetivo que, como vimos, ocupou lugar central no conto *História de um Pintor Ambicioso*. Machado nos faz entender que a estética de Ângelo visa utilizar os “meios mínimos” para alcançar os “efeitos máximos” (RODRIGUES, 1998).

Machado utiliza as pinturas *Planta* (Figura 2), *Flor que ri* (Figura 3) e *Cavalo* (Figura 4) para discutir a abstração nas obras de Ângelo de Sousa, conforme suas palavras ele

Não tem a preocupação de representar objetos concretos. Quando pinta um cavalo não está a pintar um cavalo em especial que eventualmente esteja a ver pela janela, ele representa a ideia geral do cavalo, as linhas em que se reconheceriam todos os cavalos – os seus traços gerais, o esquema – a sua abstração. Não são linhas imitadoras, são linhas espontâneas que nascem da vontade de desenhar imediatamente e livremente. (MACHADO apud PINHARANDA, 2001, p. 28).

E acrescenta uma pequena citação do próprio Ângelo de Sousa comentando a sua obra:

---

<sup>64</sup> Machado comenta a dificuldade em difundir imagens na África durante a infância de Ângelo de Sousa. Elas só chegavam por meio de revistas estrangeiras que formavam uma pequena enciclopédia para o pintor:

Avidamente lidas [as revistas], colecionadas, recortadas e manuseadas, enriquecidas de outras páginas pelo Ângelo, formam, junto com as imagens não vistas mas evocadas pela leitura, um pequeno tesouro – enciclopédia pessoal – que guarda até hoje. Um livrinho de Klee, uma fotografia de uma pintura, de uma escultura, de uma arquitetura, um fragmento de cinema, formam o caderno das imagens que Ângelo de Sousa traz para o Porto quando vem estudar pintura, para a Escola de Belas-Artes. (MACHADO apud PINHARANDA, 2001, p. 26).

(...) Repara: nenhum desses quadros – nem “cavalos”, nem “pontes”, nem o que fosse – era referido a uma realidade concreta. Era referido a processos de representação dessa coisa. Quer dizer, nunca partia do cavalo que eu tinha visto... ou de uma ponte que eu tinha visto... ou de uma paisagem que eu tinha visto, mas partia sempre de processos de representação dessas coisas. Portanto era um jogo com esses processos. (SOUSA apud PINHARANDA, 2001, p. 28-30).

Portanto, o paratexto de Rosário Sousa Machado suplementa (GENETTE, 2009) a história dialógica criada por Pinharanda. Provavelmente, o leitor, ao ler a sessão *O mundo de Ângelo de Sousa*, percebe de forma mais concreta a relação entre a estética de Sousa e a do pintor ambicioso, personagem que dá título à obra. Talvez o maior ponto de contato entre Sousa e a personagem fictícia seja a busca incansável de criar uma obra que sintetizasse todas as “coisas” presentes no mundo.



**Figura 2 – *Planta* (1962), de Ângelo de Sousa**



**Figura 3 – *Flor que ri* (1962), de Ângelo de Sousa**



**Figura 4 – *Detalhe Cavalos* (1965), de Ângelo de Sousa**

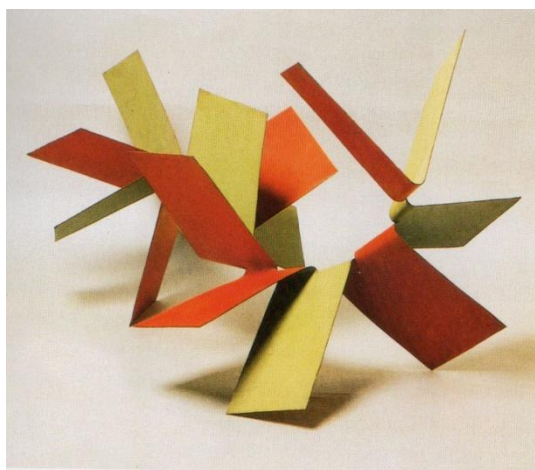
A utilização das linhas e cores é o ponto de partida para a elaboração das esculturas de Ângelo de Sousa. Se o recurso das linhas em diversos sentidos e espessuras e a diversidade de cores trabalhadas através das cores primárias são evidentes na elaboração das suas pinturas, serão também fundamentais para criação das suas esculturas. Machado cita um trecho do comentário de António Rodrigues que nos parece sintetizar as características primordiais da escultura de Sousa:

As cores tornam-se formas... As linhas tornam-se “figuras” em fitas de aço inoxidável articuladas em estranhos objectos móveis. Também se tornam objectos sonoros quando movimentando-se fazem ruídos. (RODRIGUES apud PINHARANDA, 2001, p. 33).

As cores vibrantes e o movimento obtido com diferentes tipos de materiais fazem-se presentes, de forma geral, nas esculturas do artista português, como pode ser observado nas imagens das esculturas *L’homme que marche et la femme aussi* (Figura 5) e *Escultura* (Figura 6) a seguir:



**Figura 5 – *L’homme que marche et la femme aussi* (1971-72), de Ângelo de Sousa**

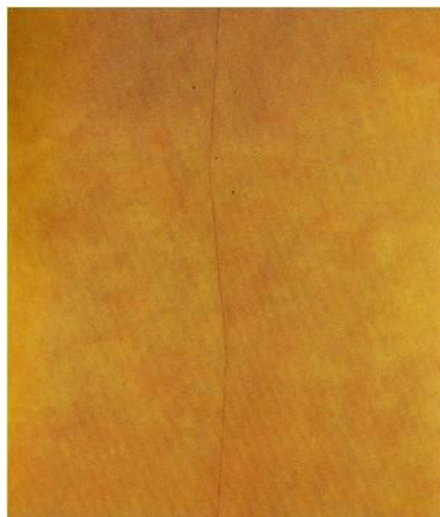


**Figura 6 – *Escultura* (1966), de Ângelo de Sousa**

Após apresentar cinco esculturas de Ângelo de Sousa, Machado comenta brevemente o desejo do pintor de imitar o próprio tempo em suas filmagens e fotografias, mostrando como o trabalho de Ângelo está sempre ligado a diversos tipos de imagens e suportes: “Também quer imitar o tempo real quando filma o mundo, tão próximo de nós que o desvanece; ou, ainda, quando o fotografa, paralisando-o. Varia na repetição” (MACHADO apud PINHARANDA, 2001, p. 36). Machado parece sintetizar a experimentação do pintor português ao dizer que ele “é um provocador do Novo” (MACHADO apud PINHARANDA, 2001, p. 36).

Para finalizar seu paratexto, Rosário de Sousa Machado retoma a discussão do elemento da cor e das linhas nas obras plásticas monocromáticas do pintor, especificamente na pintura *84-10-4G* (Figura 7). Lembramos que, assim como ocorreu no conto de Pinharanda, a diretora da coleção *Olhar um conto* também escolhe como último ponto de análise as obras mais abstratas de Sousa. As cores, como a própria Machado explica, são cuidadosamente colocadas por camadas nas telas, dando impressão ao leitor que o quadro é formado por uma mesma cor. As linhas, tão fundamentais na poética de Sousa, aparecem “às

vezes sinuosas, outras vezes direitas, outras ainda sugerindo perspectivas ou planos de horizonte” (MACHADO apud PINHARANDA, 2001, p. 37).



**Figura 7 – 84-10-4G (1984), de  
Ângelo de Sousa**

O paratexto *O mundo de Ângelo de Sousa* elaborado por Rosário Sousa Machado complementa, a nosso ver, as narrativas pictórica e verbal construídas por João Lima Pinharanda e, ao mesmo tempo, amplia o conhecimento do jovem leitor ao analisar novas obras e outras formas artísticas desenvolvidas por Ângelo de Sousa, como a escultura e a fotografia. Assim como ocorreu no conto, encontramos uma preocupação com uma linguagem acessível e didática, inclusive nos momentos em que foram discutidos conceitos teóricos sobre representação.

### 3.4 ANA MARIA MAGALHÃES E ISABEL ALÇADA LEEM JOSÉ DE GUIMARÃES

#### 3.4.1 A pré-narrativa visual

José de Guimarães é português. Como os seus antepassados, ele percorre os mares de todos os continentes e, como eles, coloca, nos locais onde acosta, estranhos objectos, futuros testemunhos da sua passagem.

Colette Lambrichs

Na realidade sou um predador, uma espécie de caçador de ideias. [...]. Procuro realmente aglutinações, convergências e mestiçagens culturais.

José de Guimarães

A obra *O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha* foi elaborada através da leitura das obras de José de Guimarães feita por Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. Esta obra, a nosso ver, apresenta ao público infanto-juvenil uma forma diferenciada de diálogo entre o texto e a imagem. Além de ela ter sido escrita em coparticipação, chama-nos atenção, de antemão, o fato de as escritoras serem as únicas autoras da coleção *Olhar um conto* cujo conjunto da obra é exclusivamente dedicado ao público jovem<sup>65</sup>. A popularidade e o reconhecimento dos trabalhos de Magalhães e de Alçada são evidentes em Portugal. Elas escreveram vários livros que receberam o selo *Ler +*, do Plano Nacional de Leitura, como, por exemplo, alguns livros da série *Uma aventura*, que foi adaptada para televisão e cinema.

O diálogo realizado pelas autoras com as obras de José de Guimarães demonstra uma preocupação didática em guiar o leitor pelas obras do artista plástico suprarreferido, como analisaremos no próximo item. Além da utilização de pequenas écfrases, os próprios títulos das telas do pintor tornam-se nomes das personagens ou lugares presentes na narrativa verbal. Provavelmente, a elaboração didática do diálogo intersemiótico presente neste conto recebeu fortes contribuições da formação acadêmica de Magalhães e Alçada – ambas licenciadas em língua portuguesa –, e de suas vastas experiências na produção de literatura infanto-juvenil.

Mesmo a escolha de trabalhar com as pinturas de José de Guimarães pode ser vista como uma preocupação didática das escritoras. José Maria Fernandes Marques, que assumiu o

<sup>65</sup> A única escritora, além de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, que tinha obra dedicada para o público infanto-juvenil antes da Coleção *Olhar um conto* era Inês Pedrosa com a sua primeira produção literária, *Mais ninguém tem* (1991).

pseudônimo de José de Guimarães para homenagear sua cidade natal, Guimarães, é um artista que utiliza em suas obras elementos culturais de diversas sociedades (africanas, mexicana, asiáticas<sup>66</sup>) e recursos de diferentes áreas de comunicação (jornais, revista, publicidade, etc.) para criar sua própria *linguagem*. Sobretudo, ele é um pintor que relê e atualiza a tradição de diversos campos, como as artes visuais, dialogando com as obras plásticas de Peter Paul Rubens (Figura 1), e a literatura, dialogando com Luís de Camões (Figura 2) e Fernando Pessoa (Figura 3).



**Figura 1 – O passeio de Rubens e Hélène Fourment (1978), de José Guimarães**



**Figura 2 – Variações Camonianas (1981), de José Guimarães**



**Figura 3 – Escultura Fernando Pessoa (1985), de José Guimarães**

Para compor sua narrativa visual, as escritoras selecionaram dezesseis obras do pintor de Guimarães (Figura 4). Há nelas o predomínio de uma figuração fragmentária de corpos e de planos, personagens com formatos volumosos e simples e utilização de cores quentes que nos remetem ao barroco. A decomposição das figuras e dos planos gera uma noção de *movimento* das personagens, talvez um dos principais elementos da poética visual de Guimarães. Além da decomposição de imagens, João Francisco Delgado Cerqueira (2010) chama atenção, em sua tese *Por mares antes navegados: José de Guimarães na rota dos descobrimentos e do encontro de culturas*, como veremos detalhadamente posteriormente, para três elementos sempre presentes nas artes plásticas de Guimarães: pinturas sem perspectiva, luz uniforme e cores “puras” que potencializam a expressividade da tela.

<sup>66</sup> Por isso, Colette Lambrichs (apud CERQUEIRA, 2010, p. 5), ao discutir a diversidade cultural que José Guimarães conhece e ressignifica na sua poética visual argumenta que o pintor continua o legado de seus antepassados ao “percorrer os mares de todos os continentes” (ver epígrafe deste subcapítulo).



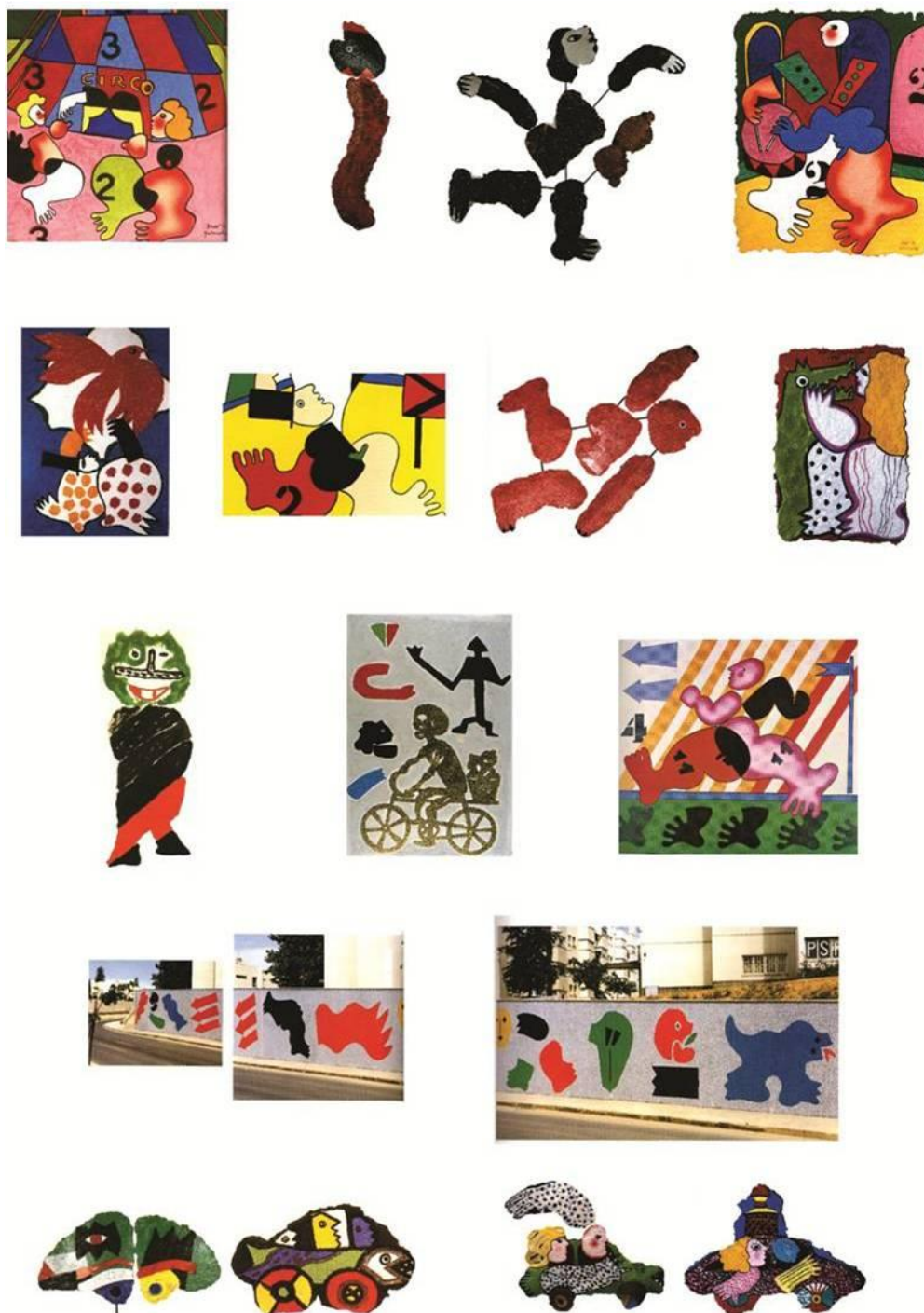


Figura 4 – Imagens da obra *O circo maravilhoso da Serpente Vermelha*

Conforme argumenta o crítico Fernando Pernes (1984, p. 7), o essencial da obra de Guimarães “decorreu pela redescoberta de poéticas ancestrais trazidas junto dum universo tecnológico contemporâneo, como na aproximação entre o museu e a rua”. Outro fator fundamental para a compreensão das criações do pintor é notarmos a importância não só das culturas que ele conheceu durante suas viagens, mas também a forte relação que ele tem com

sua cidade natal (tanto que a colocou como seu pseudônimo) assemelhando-se ao laço que a pintora Graças Morais possui com Trás-os-Montes (ver subcapítulo 3.1). A forte ligação entre o pintor e a região de Guimarães pode ser observada no excerto a seguir da entrevista feita por Pernes com o artista plástico:

F. P. - Na opção do seu nome artístico, dir-se-ia transparecer certo desejo vinculativo à terra do seu nascimento. Será assim? Será também que essa infância, e a sua memória, determinam, de qualquer modo, a sua vocação artística ou continuam a transparecer da sua pintura?

J. de G. - De facto, assim é. Se eu não tivesse nascido e vivido em Guimarães, digamos, os primeiros 17 anos da minha vida, não pintava como pinto. Tentarei explicar-lho:

Desde os meus começos que a exuberância da cor foi nítida nas obras que realizei. E se a estrutura dos quadros era ainda indefinida, nela haveria, talvez, a ideia de um certo sentido de festa, de espectáculo e de barroco.

Isso reflectia, de certo modo, o meio que me circundava. O Minho é verde e barroco; as romarias são encarnadas, as ornamentações das festas populares e das Gualterianas de Guimarães são amarelas, douradas e vermelhas; o céu é azul.

Se África me transmitiu o sentido do símbolo, o Minho deu-me a paleta com que pinto. (PERNES, 1984, p. 36).

Outra característica que precisamos ter em mente ao lermos as obras de Guimarães é o carácter narrativo presente em suas obras, assim como encontramos nas pinturas de Graça Morais e Paula Rego. Além da narratividade presente nas telas, Guimarães produz através de ciclos figurativos (PERNES, 1984), ou seja, ele cria suas imagens a partir de temas recorrentes como, por exemplo, Rubens, Camões, Angola, México, o circo etc. O próprio pintor explica o processo de sua produção afirmando que busca traduzir o tema, se possível, até à exaustão: “Quando estruturo uma série, procuro dar-lhe forma e corpo segundo a globalidade dum tema, ou duma emoção, de modo a traduzir, se possível até à exaustão, a ideia que estava imanente na intenção inicial” (GUIMARÃES apud PERNES, 1984, p. 33).

Como está evidenciado no título, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada escolheram ilustrar em sua narrativa verbal as obras que têm o mundo circense como tema. A série *Circo* marca uma transformação na forma do material utilizado pelo pintor. A partir dela, ele passou a confeccionar seu próprio suporte, passou a produzir seus papéis de forma artesanal para conseguir um material que possibilitasse a fragmentação dos corpos dos seus personagens<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> Ainda na entrevista concedida a Fernando Pernes, José de Guimarães explica a necessidade que teve de produzir o seu próprio suporte:

A partir de certo momento a minha pintura começou a preencher-se de sinais e códigos que atrás referi, e de certa maneira a ganhar um sabor popular, <<naif>>, nalguns casos assemelhando-se a certas inscrições ou <<graffiti>>, noutros a certas paredes pintadas da <<Lunda>>, cujo suporte era as cubatas feitas de adobe ou pau a



O desejo de representar o imaginário circense garante uma grande liberdade de criação para José de Guimarães, como bem defende René Micha (apud PERNES, 1984, p. 25, grifos nossos): “tema bendito! Favorece o *movimento*, o *equilíbrio* e o *desequilíbrio*, o *cálculo* aleatório tão afecto a José de Guimarães. O circo ilustra literalmente o *desfazer* e o *enumerar* das imagens, a comédia dos cem actos diversos”. Além de permitir tudo isso, a temática do circo permite uma popularização dos ciclos figurativos nas artes plásticas (PERNES, 1984). O circo é uma atividade cultural que age diretamente com o povo, suas personagens são retiradas do imaginário popular. Assim, o circo possibilita a José de Guimarães, conforme analisaremos no próximo tópico, construir obras em que o movimento, a mutação e a mudança são acentuados.

Antes de iniciarmos a análise da narrativa verbal, é necessário adiantarmos um ponto que será retomado na análise do paratexto de Rosário Sousa Machado: a preocupação que o artista plástico tem com a educação visual de seus leitores. Assim como vimos em Ângelo de Sousa e apontamos no capítulo 1 desta dissertação (Figuras 4 e 5 do primeiro capítulo), o artista cria, ainda imerso na cultura africana, seu próprio alfabeto de símbolos, que é composto por dezenas de imagens – lembrando que a representação do número, assim como a do alfabeto verbal, já é em si uma imagem.

Além da criação do *Alfabeto de Símbolos*, Guimarães cria um paratexto para explicar suas “formas simbólicas” (Figura 5) no livro *Variações Camonianas* (1981). Nele, ele coloca em destaque a imagem de cada quadro (16 no total) e a decompõe em diversas partes, que são explicadas verbalmente pelo artista plástico. Assim, ele não só guia a leitura do seu espectador, mas o ensina a observar cada parte da personagem principal da pintura, mostrando que toda a obra deve ser vista, interpretada e analisada. O próprio diálogo com a obra camoniana reforça essa necessidade de um novo olhar, de uma reinterpretação entre as artes.

---

pique, que emprestavam àquelas pinturas uma textura natural, lembrando também, de certo modo, as inscrições das grutas pré-históricas.

Por outro lado, as minhas formas recortadas e as cores muito contrastadas levaram-me a procurar um suporte que funcionasse bem com este tipo de escrita. Experimentei várias soluções, desde o gesso à cal, à areia, etc., mas todas me pareciam bastante artificiais. Resolvi, então, estudar o processo de fabricar papel a partir de métodos artesanais, idênticos aos utilizados pelos monges da Idade Média, e fui aperfeiçoando o processo que já pratico desde 1975, com bons resultados. A partir daí nunca mais deixei de fabricar <<o meu próprio papel>>. (GUIMARÃES apud PERNES, 1984, p. 35-36).

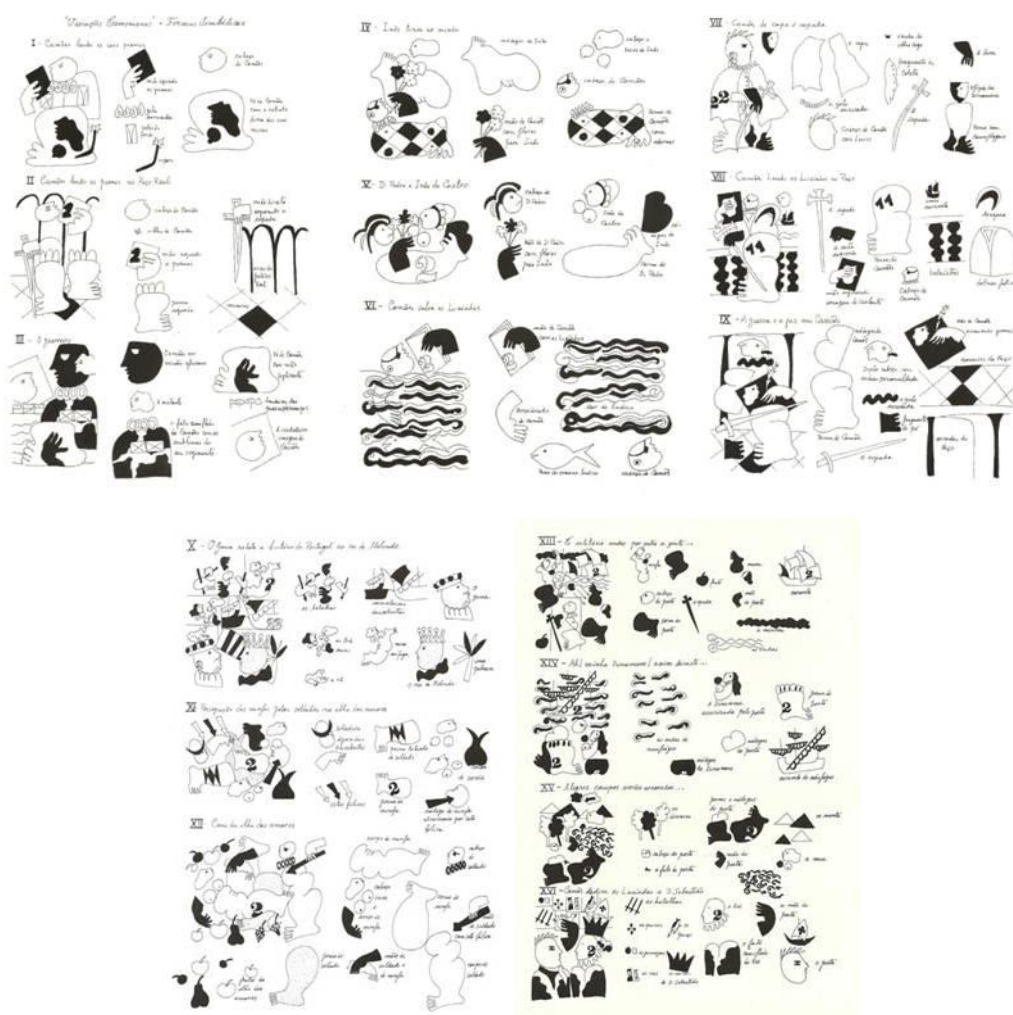


Figura 5 – Imagens do paratexto da obra *Variações Camonianas* (1981)

### 3.4.2 A narrativa verbal

Logo nas duas primeiras imagens selecionadas pelas escritoras Ana Magalhães e Isabel Alçada, percebemos como a relação entre o a linguagem verbal e visual é profunda e diferenciada das demais obras da coleção *Olhar um conto*. Os nomes das pinturas são utilizados no próprio título do conto e nos nomes dados às personagens. Assim, o leitor depara-se com as fortes e vibrantes cores das pinturas de José de Guimarães e com as do título<sup>68</sup>, que junta o nome de duas obras: “Circo” e “Serpente Vermelha”.

O quadro *Circo* (Figura 1) apresenta as principais características das obras de José de Guimarães cuja composição é inspirada no continente africano: fragmentação das imagens,

<sup>68</sup> É interessante destacar que o título da obra *O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha* é o único que possui duas cores (verde e laranja) em toda a coleção. Essa diferenciação parece ser um mecanismo reforçador da primazia das cores no diálogo construído por Magalhães e Alçada.

cores quentes, utilização de números e letras, formas volumosas e partes desconectadas/desarticuladas/recortadas. As pernas e os seios das personagens femininas possuem cores e formas diferenciadas, numa provável acentuação da mestiçagem. Há um tom de sensualidade nas pinturas do pintor português, pois os corpos estão sempre desnudos, expondo seus órgãos sexuais, e as personagens aparecem com as faces coradas, como pode ser visto no rosto da mulher que é molestada pela mão branca de quatro dedos da bilheteria do circo, e da outra personagem à sua direita que observa toda a cena.

João F. D. Cerqueira relembra ao público, na sua já referida tese, que o pintor encontrava-se na África como componente do exército português quando começou a codificar suas obras por meio da utilização de aparatos numérico e alfabético. A oposição entre fascínio pela cultura africana e o trabalho como oficial da força militar portuguesa fez com que as obras, ainda segundo Cerqueira (2010, p. 96), possuíssem um “duplo poder mágico: o de combater a ditadura e de pacificar a alma do artista”, em um sentimento catártico.

A mestiçagem e a sexualidade também aparecem na imagem da *Serpente Vermelha* (Figura 2). A forma fálica da serpente é construída a partir das cores vermelha e preta. O corpo é dividido em duas partes: a cabeça arredonda, como se fosse uma imagem humana, e o resto do corpo alongado com uma pequena curva. O diálogo feito pelas autoras do conto com as duas primeiras obras de Guimarães ocorre, além do título, na ênfase dada ao espaço em que ocorrerá boa parte da narrativa, o circo, e na descrição da Serpente Vermelha. As escritoras portuguesas também mencionam as principais culturas que o artista plástico ressignificou em suas obras, como podemos observar no excerto abaixo:

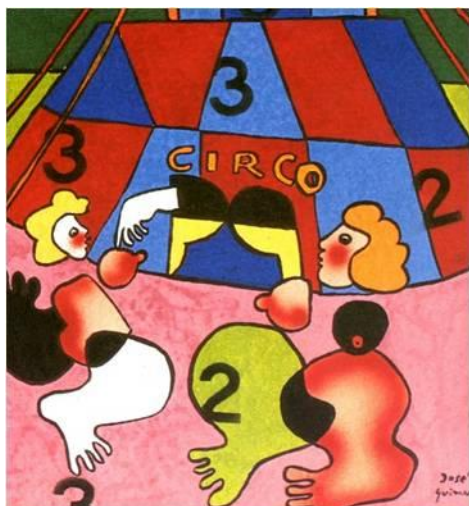
No dia em que a serpente vermelha soube que era símbolo de vida no México, de felicidade nas terras do Oriente e de eternidade em África, sentiu-se tão importante, tão importante, que ganhou cabeça de gente.

Mas a alegria depressa se transformou em tristeza porque não a aceitavam em lado nenhum.

- Ai de mim. Este mundo não foi feito para quem é animal do pescoço para baixo e racional do pescoço para cima!

Apesar dos problemas que a afligiam nem se enfiou num buraco, nem se deixou abater. Pensou, pensou e de repente lembrou-se de um sítio onde homens e bichos têm sempre lugar.

- O circo! Vou montar um circo! E há-de ficar pronto enquanto o diabo esfrega um olho... (MAGALHÃES; ALÇADA, 2001, p. 5-6).



**Figura 1 – Circo (1984), de José de Guimarães**



**Figura 2 – Serpente Vermelha (1990), de José de Guimarães**

Utilizando uma linguagem simples, inclusive o famoso provérbio português “enquanto o diabo esfrega um olho”, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada introduzem em sua narrativa verbal a diversidade cultural. O circo funciona como um microcosmo no qual a diversidade é verdadeiramente aceita. A própria discussão da diversidade étnica/cultural é em si um ponto relevante para ser trabalhado na sociedade portuguesa, que até hoje enfrenta problemas com a mestiçagem cultural advinda, em grande parte, da sangrenta colonização da América, da China e da África.

As próximas imagens selecionadas para compor a narrativa visual são as esculturas *Dançarina*<sup>69</sup> (1983) e *Ícaro Vermelho* (1985-1988) e as pinturas *Músico* (1984), *Ilusionista* (1985, 1978), e *Domadora de Crocodilos* (1984). A noção de movimento dos corpos é ricamente trabalhada nessas obras por José de Guimarães. Nelas, encontramos uma inebriante utilização de inúmeras cores que reforçam a ideia da liberdade e diversidade que o ambiente circense oferece a seus frequentadores. O espectador adentra no mundo maravilhoso do circo guiado, sobretudo, pelas cores quentes presentes nos quadros. Elas são as cores do mundo que tanto José de Guimarães quis conhecer?

Em *Dançarina* (Figura 3), uma das esculturas em papel mais conhecidas do artista, encontramos a representação de uma mulher cujo corpo está totalmente decomposto em várias partes. Cada membro aponta para uma direção diferente, possibilitando ao leitor imaginar a dança vertiginosa da dançarina que não pousa seus pés no chão. Ela parece mesmo flutuar

<sup>69</sup> A obra de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada é a única que traz esculturas em sua narrativa visual. Até então, a escultura era trazida para conhecimento do público apenas no paratexto suplementar escrito pela diretora da coleção *Olhar um conto*, como vimos no caso do pintor Ângelo de Sousa.

entre as melodias da música que só ela consegue escutar. A leveza dos movimentos é proporcionada pelo material escolhido pelo artista português: papel artesanal feito pelo próprio Guimarães e tubo de alumínio que garante a estrutura fixa da escultura e possibilita a montagem e a desmontagem da peça.



Figura 3 – *Dançarina* (1983), de José de Guimarães



Figura 4 – *Música* (1984), de José de Guimarães

Já na pintura *Música* (Figura 4), encontramos os traços característicos discutidos na pintura *Circo* (Figura 1). Aquela pintura é toda construída com as cores azul, verde, amarela, branca, preta e rosa. Além de ser utilizada nos números “2” e no instrumento do músico, a cor preta serve para contornar as formas presentes na tela; ela delimita o espaço de cada cor e, de certa forma, as equilibra/harmoniza. Outra questão característica presente em praticamente toda a série do *Circo* é a ausência de perspectivas dos quadros, como observamos também nas obras dedicadas aos ilusionistas e à domadora de crocodilos.

As pinturas homônimas *Ilusionista* de 1985 e 1978 continuam a narrativa visual apresentando personagens com formas coloridas. No primeiro quadro (Figura 5), nos chamam a atenção as imagens que surgem entre os braços do artista (elas seriam a representação do lenço e da pomba?). A posição em que o artista está é por si só uma ilusão. Ele possui pernas curtas, arredondadas e grossas, cada uma de uma cor e tem sua cabeça totalmente inclinada para trás. O leitor vê a obra do ponto de vista de quem está de frente para o lado posterior do artista. A inclinação da cabeça, somada ao espaço tomado pelas pernas, é tão grande que faz com que o artista não possua tronco<sup>70</sup>. A ausência de perspectiva marca novamente o quadro:

<sup>70</sup> A ausência de tronco é uma característica recorrente nas pinturas e esculturas de José de Guimarães. O preenchimento do tronco é, na maioria das vezes, ocupado pelos glúteos e órgãos sexuais das personagens como ocorre, por exemplo, na pintura *Música* (Figura 4).

encontramos o ilusionista imerso em um plano totalmente azul. A simplicidade do fundo da tela permite ao pintor ressaltar suas personagens. Segundo argumenta João Cerqueira, Guimarães busca o “significado vital de cada elemento” na sua simplificação: “O formato bidimensional evita ainda a dispersão da carga energética das formas, numa busca da simplicidade pela depuração do supérfluo, permitindo concentrar o efeito expressionista e o significado vital de cada elemento iconográfico” (CERQUEIRA, 2010, p. 8).

No quadro *Ilusionista* de 1978 (Figura 6), vemos novamente a fragmentação e a diversidade de formas e de cores. O ícone numérico ressurge na perna direita do artista circense, que agora possui um “tronco” formado por suas nádegas. A forma da cabeça dele, assim como sua cartola, possui o mesmo padrão da obra homônima feita sete anos depois. O artista parece olhar animadamente para o espectador ao se dirigir a sua “mesa mágica”.



Figura 5 – *Ilusionista* (1985), de José de Guimarães



Figura 6 – *Ilusionista* (pormenor, 1978), de José de Guimarães

A narrativa verbal continua com o narrador onisciente em terceira pessoa contando que a Serpente Vermelha seguiu a promessa de construir seu circo de forma rápida e que convidou vários artistas de qualidade para participarem de seu mundo mágico. A fantasia da dança vertiginosa da dançarina que flutua sozinha ao som estonteante do músico e o encantamento com os belos truques dos ilusionistas são referenciados e transgredidos na narrativa verbal da seguinte forma:

Tocavam e dançavam tão bem que as pessoas ficavam estonteadas. Que melodia, que ritmo no movimento das pernas, que perfeição no movimento dos braços! Antes de acabar o número, já o público se revolia nas bancadas, dançando também de músculos soltos, braço para lá perna para acolá.  
A seguir vieram dois ilusionistas com truques pouco vulgares. Dos seus lenços enormes saíam pombas azuis e encarnadas!



Houve palmas e mais palmas, gritos de <<Bravô! Bravô!>>, um sucesso. (MAGALHÃES; ALÇADA, 2001, p. 6-8).

As escritoras aproveitam da narratividade presente nas obras visuais de José de Guimarães para apresentar as personagens do conto. Para encerrar a primeira parte da narrativa, na qual a personagem principal e os artistas do circo são apresentados, as escritoras escolheram dialogar com duas obras que também “cederam” seus títulos para nomear personagens.

A primeira obra é a escultura *Ícaro Vermelho* (Figura 7) que, assim como a escultura *Dançarina* (Figura 3), é formada a partir de um tubo de alumínio e do papel artesanal feito pelo próprio José de Guimarães. A inclusão dessa escultura na narrativa visual d’*O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha* mostra o quanto o processo da construção de uma obra é dialógico. Como discutimos no segundo capítulo desta dissertação, o diálogo com outras obras é construído em inúmeras cadeias em que o próprio artista não consegue identificar na sua totalidade. Há aqueles diálogos que são explicitamente referidos e outros que são implícitos.



**Figura 7 – *Ícaro Vermelho* (1985-88), de José de Guimarães**

O livro de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, por exemplo, possui intertextualidade principalmente com as obras de José de Guimarães e, em menor grau, com outros elementos culturais como a mitologia grega. A escultura *Ícaro* dialoga com o episódio da mitologia grega da construção do labirinto do Minotauro. Após sua mulher Pasifae tráf-lo com um touro, o rei Minos de Creta ordenou a Dédalo, pai de Ícaro, que construísse um labirinto para o Minotauro, filho da traição. Quando o labirinto foi concluído, Minos ordenou que Dédalo e seu filho fossem presos junto com a besta, pois Dédalo tinha ajudado Pasifae na infidelidade. Como Dédalo era um grande engenheiro, ele construiu asas feitas com penas de

pássaro e cera para que ele e seu filho conseguissem escapar da terrível prisão voando. Ícaro, encantado com o voo e com a almejada liberdade do labirinto, aproximou-se demasiado do sol e suas asas derreteram, ao que ele caiu no mar da ilha de Salmos e, posteriormente, morreu afogado.

José de Guimarães dialoga com esse famoso episódio da mitologia grega. A referência encontra-se não somente no título da escultura, *Ícaro Vermelho*, mas na própria elaboração da obra. O material formado de alumínio, papel artesanal e pedaços de vidro garante leveza e movimento à personagem. O forte vermelho escolhido para compor toda a cor do corpo de Ícaro é uma provável referência a sua aproximação ao sol. Guimarães não constrói sua personagem com as famosas asas, fato que justifica a vermelhidão da peça. As asas já foram há muito derretidas e destruídas. Cabe a Ícaro buscar sua própria sobrevivência ou aproveitar os últimos segundos de vida. Por isso ele se encontra na posição horizontal, com todos os membros em movimento, como se tentasse manter o voo mesmo sem as asas.

Assim como no episódio da mitologia, o Ícaro criado pelas escritoras em *O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha* é punido pelo seu próprio erro: o grande entusiasmo desmedido de querer “dar tudo por tudo”. A morte de Ícaro não aparece na narrativa verbal de Machado e Alçada, talvez por preocupação de como seria a recepção do público infanto-juvenil a esse tema. A punição de Ícaro será seu desaparecimento da cena do circo:

A serpente vermelha exultava de felicidade. Quanto aos artistas, electrizados por sentirem a assistência em ponto de reбуçado, quiseram *dar tudo por tudo*. Foi então que começaram a suceder coisas extraordinárias. O trapezista saltou do trapézio e transformou-se num verdadeiro *homem voador*.  
- *É o Ícaro!* – gritou uma voz aguda e pasmada.  
- Ícaro! Ícaro – repetiu logo um coro arrebatadíssimo.  
*Ele voou, voou, até se derreter de cansaço*. Mal desapareceu nos bastidores da tenda, entrou em cena a domadora de crocodilos. Era linda, o crocodilo feroz, redobrou o entusiasmo, a atmosfera carregou-se de vibrações. (MAGALHÃES; ALÇADA, 2001, p. 8-9, grifos nossos).

O narrador apresenta ao público a próxima personagem do circo da Serpente Vermelha: a domadora de crocodilos. Em um diálogo explícito com a tela *Domadora de Crocodilos* (1984) de José de Guimarães, as escritoras utilizam o próprio título da pintura para nomear sua personagem. Essa pintura é composta pelas personagens da domadora e do crocodilo, que estão cercadas por uma forte vermelhidão. As formas são amplamente contornadas com a cor preta, característica do pintor português, e a domadora recebe o contorno também nas cores lilás e roxa. Os olhos do crocodilo aparecem enormes e arredondados, como se ele estivesse hipnotizado, enquanto a domadora aproxima-se dele e lhe



acaricia o focinho. Ela está tão próxima do animal que seu rosto encosta no focinho dele e ela apenas olha calma e confiante para o espectador, talvez mostrando o poder de sua técnica sobre o enorme crocodilo.

A aproximação entre a linda domadora e o crocodilo será o único ponto acentuado por Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. O diálogo com a obra *Domadora de Crocodilos* (Figura 8) é assim feito: “Como nem a mulher nem a fera esperavam ser envolvidas por uma tal onda de emoção, o impossível aconteceu: aproximaram-se logo ali e deram um beijo perante o olhar atônito dos espectadores. – Ah! – Oh!” (MAGALHÃES; ALÇADA, 2001, p. 11).



**Figura 8 – *Domadora de Crocodilos* (1984), de José de Guimarães**

Podemos considerar que a primeira parte da narrativa verbal e da visual encerra-se com a apresentação da domadora do crocodilo. Os personagens estão todos apresentados, assim como o ambiente em que ocorreu até então a história: o circo, ambiente que proporcionou a participação de todos eles sem exigir nenhum tipo de mudança ou padronização. O circo, como vimos no início da análise do conto *O circo maravilhoso da Serpente Vermelha*, foi criado pela Serpente Vermelha com a finalidade de ser um lugar “onde homens e bichos têm sempre lugar” (MAGALHÃES; ALÇADA, 2001, p. 6).

A segunda parte se inicia com o aparecimento de uma personagem muito comum na literatura infanto-juvenil e nos contos de fadas, o Feiticeiro, que anuncia a ira da Morte com as personagens do circo. Assim como no conto d’*A Bela Adormecida*, a Morte está furiosa com todos porque não recebeu o convite para participar do circo. A personagem do Feiticeiro é inspirada na pintura *Diabo* (1988). Esse quadro é composto por três cores: verde, vermelho e preto, sendo as duas primeiras em um tom semelhante ao utilizado na bandeira de Portugal.

O *Diabo* (Figura 9) é pintado do tronco para baixo com grandes pinceladas horizontais e a sua arredondada cabeça é feita através de pinceladas livres. O rosto da personagem é assimétrico, o preenchimento da face pela cor verde é realizado de forma diferenciada, os formatos dos olhos e da própria boca reforçam a feição diferente do Diabo. Vale ressaltar também que, pelo fato de a pintura não ter o contorno preto característico de Guimarães, as tintas espalham-se sobre o papel sem um ponto fixo que as limite.



Figura 9 – *Diabo* (1988), de José de Guimarães

As escritoras continuam o diálogo com as obras de José de Guimarães ressaltando unicamente a cor verde do rosto da personagem da pintura *Diabo*. A personagem na narrativa verbal é nomeada como o Feiticeiro, e não como o Diabo, e avisa a todos do perigo do ressentimento da Morte. Ao Feiticeiro cabe ser o mensageiro da tragédia que pode ocorrer em pouco tempo: “A festa teria continuado pela noite dentro se não irrompesse na arena um pequeno feiticeiro verde de olhar intenso apregoando notícias aterradoras. - Vem aí a morte a espumar de raiva, está furiosa porque não recebeu o convite para o circo!” (MAGALHÃES; ALÇADA, 2001, p. 11).

Após ser anunciada a vinda da Morte, o leitor depara-se com o caos no circo. Espectadores e artistas iniciam uma corrida vertiginosa para fugir da “terrível” Morte. A corrida e a Morte, que pedala em sua bicicleta, é um diálogo direto com duas obras das mais conhecidas de José de Guimarães: *Morte de Bicicleta* (1996) e *Corredor de Maratona* (1977). Aquela pertence à famosa série *México* que se iniciou na década de 90. A forma com que os mexicanos concebem a morte é uma mistura entre a crença indígena e o catolicismo trazido pelos colonizadores espanhóis: eles acreditam que há vida pós-morte em uma dimensão maior

e melhor junto a Deus e também que os mortos voltam todos os anos para gozar a vida na Festa dos Mortos (dia 02 de novembro).

As pinturas dessa série irão representar justamente esse gozo da vida, a possibilidade de realizar ações que não foram feitas/permitidas durante a vida. José Guimarães constrói sua série exprimindo um caráter sexual em seus personagens: esqueletos com corpos alongados, ícones fálicos como serpentes e setas etc. Em *Morte de Bicicleta* (Figura 10), encontramos a personagem principal andando de bicicleta em uma atitude festiva. O esqueleto e a bicicleta dela são ambos compostos pela cor dourada e a seu redor encontramos alguns símbolos coloridos em formato fálico. A serpente vermelha que aparece entre o esqueleto de bicicleta e uma grande figura que tem o braço direito alongado (seria outro esqueleto?) pode ser interpretada, além do apelo sexual, como uma alusão à própria vida.

A atitude festiva presente no quadro de José de Guimarães e na própria Festa dos Mortos não é utilizada por Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. Elas, na rápida referência ao quadro, preferem manter a morte como algo aterradorizante. Percebemos isso pelo total desespero das pessoas presentes no circo da Serpente Vermelha: todas correm vertiginosamente para se esconderem. Nessa corrida, encontramos um rápido diálogo com a obra supracitada do *Corredor de Maratona* (Figura 11). Essa pintura possui traços característicos das obras do final da década de 70 e início da década de 80 do pintor português: formas arredondadas e fragmentárias, predominância de cores quentes, utilização de setas e números. Como ocorre nas telas *Circo* (Figura 1), *Músico* (Figura 4) e *Ilusionista* (Figura 6), os números continuam a ser pintados na cor preta e parece que só podem ser decodificados pelo próprio José de Guimarães. As setas azuis parecem indicar o trajeto do corpulento corredor que dirige seu olhar ao espectador do quadro.



**Figura 10 – *Morte de Bicicleta* (1996), de José de Guimarães**



**Figura 11 – *Corredor de Maratona* (1977), de José de Guimarães**

Após o anúncio feito pelo Feiticeiro, o curto diálogo verbal das escritoras salienta justamente a aterrorizante entrada da Morte na narrativa e a corrida desesperada dos participantes e espectadores do circo:

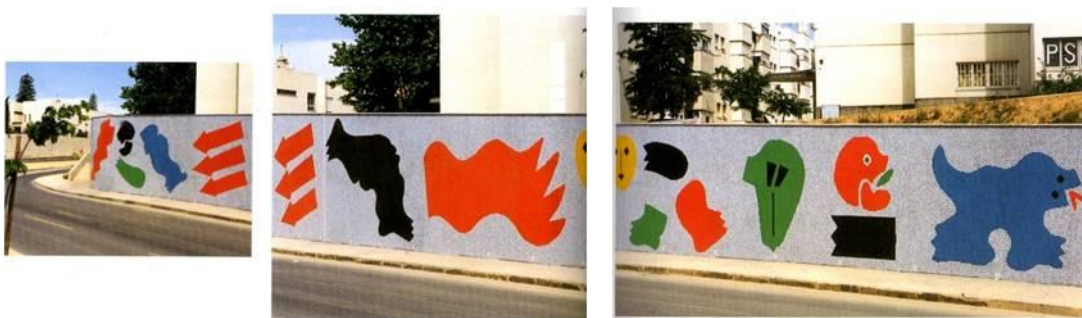
Escusado será dizer que fugiu tudo em polvorosa. E quem tinha pernas de atleta aproveitava-as bem! E depressa! Depressa!  
 - Socorro! Socorro!  
 Por muito que corressem não escapavam à morte que pedalava na sua bicicleta imparável.  
 - A única hipótese de nos salvarmos é ela não nos ver – gritou a serpente vermelha.  
 - Escondam-se! (MAGALHÃES; ALÇADA, 2001, p. 11-12).

A narrativa visual elaborada pelas escritoras da obra *O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha* é concluída com dois conjuntos das obras de José Guimarães: *A Criação do Mundo* (1997) e quatro obras das esculturas de automóveis (1983-1990). Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada incluem novamente dois momentos representativos da poética e da concepção ideológica do artista português: a arte que vai até seu público e o mundo mágico e colorido das suas estátuas. Em *A Criação do Mundo* (Figura 12), Guimarães mostra a todos que a sua concepção de construção artística não é só fundamentada na elaboração de uma linguagem que dialogue com diversas culturas. Talvez a sua principal concepção seja acreditar que a obra de arte deva ser vista e lida por todas as pessoas. A arte de Guimarães não se limita às “prisões” das galerias e museus de arte; elas “invadem” os muros, as praças e os metrô do mundo.

Em *A Criação do Mundo*, encontramos a permanência de diversos símbolos da poética visual de Guimarães: personagens fragmentados, caveiras, seres estranhos, tom sensual e cores vibrantes. Utilizando-se de ícones das culturas africanas, mexicana e cristã, o artista plástico representa no seu mural a tentação da serpente à humanidade e a origem do mundo “sexual”<sup>71</sup>. As personagens presentes no mural de Guimarães parecem aceitar com felicidade a maçã oferecida pela serpente vermelha. Nessa obra, elas adquirem, assim como Adão e Eva bíblicos, o direito ao conhecimento, ao corpo e ao desejo, ao sexo e, por fim, à morte. *A Criação do Mundo* parece ser a grande síntese da poética visual de Guimarães.

---

<sup>71</sup> Sobre esse assunto, ver a interessante análise feita por João Francisco Delgado Cerqueira (2010).



**Figura 12 – A Criação do Mundo (1997), de José de Guimarães**

A forma escolhida pelas escritoras para dialogar com esse importante mural de José de Guimarães foi transformá-lo nos muros que servem de esconderijo para as personagens do Circo. Na fuga desenfreada da Morte, a Serpente Vermelha utiliza seus poderes mágicos<sup>72</sup> e camufla todos os fugitivos nos muros:

Por muito que corressem não escapavam à morte que pedalava na sua bicicleta imparável.

- A única hipótese de nos salvarmos é ela não nos ver – gritou a serpente vermelha.

- Escondam-se!

- O pior é que não havia esconderijos em parte nenhuma, a perseguição continuava e aproximavam-se de uns túneis onde seria ainda mais difícil passarem despercebidos.

- Encostem-se às paredes – gritou de novo a serpente vermelha -, colem-se muito bem que eu tenho poderes mágicos para vos camuflar.

Toda a gente lhe obedeceu e zás! Estamparam-se pelos muros como se fossem desenhos.

Ainda hoje lá estão marcas dessa proeza fantástica que permitiu enganar a morte. (MAGALHÃES; ALÇADA, 2001, p. 12-16).

O último conjunto de obras que aparece na narrativa visual das escritoras portuguesas origina um diálogo verbal muito simples, profundo e revelador da poética do artista José de Guimarães. Ele é formado por quatro esculturas de automóveis: *Automóvel Verde* (1990), *Automóvel com Três Personagens* (1983), *Automóvel com Dois Personagens* (1983) e *Automóvel com Dois Personagens* (1984). A composição das obras continua seguindo o padrão de papel artesanal com colagem de espelhos e cerâmica e tubo de alumínio, o que confere às esculturas uma ideia de flutuação no espaço.

Essas esculturas construídas pelo artista português mantêm a bidimensionalidade que já era marcante nas obras *Dançarina* (1983) e *Ícaro Vermelho* (1985-1988). A falta da tridimensionalidade fez com que as esculturas de Guimarães fossem consideradas obras

<sup>72</sup> Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada (2001, p. 6) anunciam no início da narrativa que a Serpente Vermelha “tem poderes ocultos”, mas não explicitam quais seriam esses poderes. Talvez, ao se deparar com a cena da camuflagem, a criança que tenha ficado curiosa para descobrir os segredos da serpente se lembre da pista deixada pelas escritoras no início da narrativa.

híbridas entre a pintura e a escultura. Por essa característica intrínseca, elas passaram a ser chamadas de pinturas-objetos, pseudoesculturas ou morfemas<sup>73</sup>. O próprio Guimarães explica que essas obras são objetos de transição entre a pintura e a escultura:

Basicamente são um objecto de transição entre a pintura e a escultura, porque não têm o volume da escultura e porque não uso os materiais tradicionais da escultura, como o ferro ou bronze. Produzo alguns, mas muito poucos. [...] decompõem-as [as esculturas] em bocados, até à [sic] expressão mais simples sendo por isso mesmo um elemento de transição entre a pintura e a escultura. Primeiro apareceu a pintura, a escultura só veio mais tarde. As esculturas em papel vieram mais tarde quando comecei a produzir manualmente o papel e então esse suporte era para mim já conhecido. (FRANÇA, s/d).

As esculturas ou “pinturas-objetos” *Automóvel Verde*, *Automóvel com Três Personagens*, *Automóvel com Dois Personagens* e *Automóvel com Dois Personagens* (Figuras 13-16) trabalham com uma mesma concepção: pedaços/fragmentos que dão origem a um ser. As cabeças, braços, rodas, para-choque e outros elementos funcionam para dar unidade a cada escultura e, mais do que isso, servem para construir um novo ser. As cores, talvez o maior recurso característico da poética visual de José de Guimarães, são amplamente utilizadas nessas obras. As formas, as cores, as texturas, os variados ícones culturais e o imbricamento entre máquina e humano dão estrutura a um ser diversificado, capaz de entender, compreender e se comunicar com as inúmeras culturas. Em outras palavras, esses componentes geram um ser (humano?) do mundo e não mais um ser “preso” a uma determinada terra, língua ou convenção.

Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada terminam sua narrativa verbal de uma forma muito pertinente com a estética e a ideologia de José de Guimarães. A delicadeza e a beleza do diálogo estão na simplicidade com que elas conseguem mostrar às crianças e aos adolescentes, público alvo da coleção *Olhar um conto*, que figuras estranhas e fantásticas como os carros e os artistas do circo da Serpente Vermelha podem saber e aprender a mesma língua. O mundo maravilhoso e diversificado da Serpente Vermelha não necessita ficar limitado às tendas do circo da narrativa, ele está ao alcance de todos, assim como as obras de José de Guimarães. O narrador conclui a história mostrando o alívio dos artistas circenses de terem conseguido enganar a Morte e a descoberta da transformação dos carros:

Quando tudo terminou, pessoas e bichos reuniram-se em grupos a trocar ideias e a comentar o sucedido.  
- Não ganhei para o susto! – queixava-se o crocodilo.

<sup>73</sup> Esta última nomenclatura foi dada pelo crítico italiano Gillo Dorfles.



- Nem nós – concordavam alguns espectadores. – Que medo!  
 - Pois cá pra mim foi uma experiência fantástica – garantia a domadora.  
 Conversando animadamente dirigiram-se ao parque de estacionamento onde os aguardava nova surpresa. Os carros tinham adquirido vida própria. Exibiam com orgulho caras, olhos, bocas de vários tamanhos e feitios. Quiseram participar na conversa e deram imensas opiniões.  
 O mais engraçado, o mais inesperado, é que se entendiam na perfeição. Graças ao circo maravilhoso da serpente vermelha, tinham aprendido todos a falar a mesma língua. (MAGALHÃES; ALÇADA, 2001, p. 16-17).



**Figura 13 – Automóvel Verde (1990), de José de Guimarães**



**Figura 14 – Automóvel com Três Personagens (1990), de José de Guimarães**



**Figura 15 – Automóvel com Dois Personagens (1983), de José de Guimarães**



**Figura 16 – Automóvel com Dois Personagens (1990), de José de Guimarães**

### 3.4.3 O paratexto suplementar

A sessão *O Mundo de José de Guimarães* é composta por trinta e cinco imagens entre pinturas, esculturas, “pinturas-objetos” e fotografias pessoais. Em seu paratexto, Rosário Sousa Machado continua seguindo a sequência cronológica da biografia do artista. Essa sessão serve novamente como uma forma de suplementar a narrativa feita por Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada. O diálogo feito pela diretora da coleção *Olhar um conto* com as obras escolhidas para compor a narrativa visual d’*O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha* é evidente. Talvez o principal motivo disso seja a variedade e a relevância das imagens escolhidas pelas escritoras portuguesas para comporem suas narrativas.

O primeiro ponto trabalhado por Machado em seu paratexto é a importância da cidade natal portuguesa do pintor, Guimarães, para a construção do imaginário de José Maria Fernandes Marques. A liberdade e as vastas histórias antigas da região de Guimarães, berço do nascimento de Portugal, despertaram a vontade do artista plástico de conhecer e transformar as culturas primitivas em suas obras. Esse interesse pelas manifestações culturais antigas é intensificado com seu trabalho como militar do Governo Português em Angola durante as décadas de 60 e 70.

José de Guimarães desenhava pequenos objetos encontrados nas escavações. O desenho, o experimento, o rigor e a repetição foram as grandes escolas do artista de formação acadêmica em engenharia. O deslumbramento com a criação de formas fragmentárias que dão origem a uma unidade faz com que Guimarães crie sua própria linguagem através de signos de diferentes meios comunicacionais e culturais. Conforme salienta Rosário Sousa Machado, “[Ele] Tornou-se num colecionador de motivos, de formas, de signos, num caçador compulsivo de sistemas de comunicação e expressão, de métodos e de técnicas, de formas oriundas das tradições locais e da imaginação dos autores que conheceu e estudou” (MACHADO apud MAGALHÃES; ALÇADA, 2001, p. 24). O conjunto de símbolos e a preocupação em ensinar seu público a ler sua arte fizeram com que o pintor construísse sua própria língua, seu próprio alfabeto (Figura 4 do Capítulo 1). Na verdade, a construção do *Alfabeto de Símbolos* representa a vontade de Guimarães de se comunicar com o público.

José de Guimarães cria uma nova forma de figuração configurada através da influência do expressionismo, do abstracionismo e da estética barroca. Todavia, ele nunca aceitou ou se preocupou em seguir uma determinada classificação de sua linguagem. Em entrevista a Fernando Pernes, o artista plástico português explica que segue sua “linha própria”:

Nunca andei atrás de <<correntes>> ou modas, tenho seguido a minha linha própria com uma coerência que, julgo, nunca traí. <<Pintar para mim>> aquilo que quero – é a minha fórmula!

Por vezes acontece haver coincidência com certas pesquisas e procuras que, nesta ou naquela altura, surgem ligadas a outros nomes. Pinto há 25 anos e, embora me considere bem informado, e, trilhe um caminho pessoal, se há na minha pintura encontros com a <<arte bruta>>, com o <<pós-modernismo>> ou o <<novo impressionismo>>, talvez seja mais por uma atitude de inquietação pessoal. É que dentro duma linha de modernidade procuro uma renovação natural e permanente, já que me situo numa época de grandes contrastes e confrontos, e é possível por outras vias, chegar a soluções que, suscitadas pela mesma verdade humana, se exprime de idêntica forma. (GUIMARÃES apud PERNES, 1984, p. 37).

A liberdade de criação de Guimarães o possibilita usar uma diversificada gama de recursos e dialogar diretamente com pintores, escritores e, em maior dimensão, culturas. Sua



poética visual não está ligada à apreensão da realidade, ela segue o caminho do imaginário popular, das civilizações antigas, das inúmeras possibilidades de contato entre culturas etc. A obra *O Pintor e o Modelo* (Figura 1), elaborada dois anos antes do *Alfabeto de Símbolos*, pode ser compreendida como síntese de sua concepção estética. A grande discussão desse quadro parece ser a representação da Natureza, i. e., a forma como o pintor vê o mundo e o transforma em linguagem.



**Figura 1 – *O Pintor e o Modelo* (1976), de José de Guimarães**

Deparamo-nos com um quadro que tematiza a criação de um outro, recurso também utilizado por Paula Rego em *O Sonho de José*, como vimos anteriormente. Nela vemos um artista pintando uma modelo. O leitor do quadro de Guimarães vê diferenças entre a pose da modelo e o que o artista-personagem pinta: postura corporal, olhos, seios, números, pés etc. José de Guimarães parece mostrar ao público que ele não se interessa em representar a realidade. Em *Arte e ilusão*, Ernst Hans Gombrich discute como o combate da arte enquanto ilusão do real e exatidão fotográfica está ligado à revolução artística iniciada nas primeiras décadas do século XX na Europa. Para Guimarães, assim como para os artistas (pós)modernistas, a percepção passa a ser fundamental para a elaboração e leitura da obra de arte, pois “aquilo que um pintor investiga não é a natureza do mundo físico, mas *a natureza das nossas reações a esse mundo*. Ele não se preocupa com as causas, mas com o *mecanismo* de certos efeitos. Seu problema é de natureza *psicológica*” (GOMBRICH, 2007, p. 44, grifos nossos).

José de Guimarães se preocupa em criar uma nova linguagem por meio de suas reações e percepções do mundo. A própria visão de mundo é uma construção sociocultural: aprendemos a olhar o mundo pelos olhares das gerações passadas que nos

instrumentalizam/educam<sup>74</sup>. Através do vasto conhecimento obtido de diferentes culturas, o artista plástico português constrói seus diálogos utilizando elementos variados da arte primitiva, do barroco, do expressionismo etc. Rosário Sousa Machado apresenta algumas das principais obras do pintor, que dialogam com Peter Paul Rubens, Leonardo da Vinci, Luís de Camões, Fernando Pessoa e com as culturas da África, do Oriente e do México.

Ao falar, por exemplo, da influência de Rubens nas criações de Guimarães, Machado apresenta, de forma bastante didática e simples, as principais características das pinturas do artista barroco e quais elementos chamaram a atenção do pintor português:

Em 1977 [Guimarães] apresentou várias exposições na Bélgica. Visitou museus e interessou-se pela obra de Rubens, que foi um dos mais importantes pintores do séc. XVII. Pintava *formas* monumentais com muita *liberdade de cor e movimentos*. José de Guimarães foi tão sensível às características da obra de Rubens, *à sua luz, pinceladas, cor e temas*, que realizou uma série de obras expostas na Fundação Calouste Gulbenkian sob o título *Rubens e José de Guimarães*. (MACHADO apud MAGALHÃES; ALÇADA, 2001, p. 30, grifos nossos).

Os quadros escolhidos pela diretora da coleção *Olhar um Conto* para acompanharem o excerto supracitado sobre as obras de Rubens e sua influência em Guimarães são *Retrato de Hélène Fourment* (Figura 2) de Peter Rubens, e o quadro de título homônimo (Figura 3) de José de Guimarães. Aquela obra compõe uma das fases mais importantes da criação visual do pintor flamengo: a representação de sua esposa Hélène Fourment com seu elegante traje. A luz presente na face da figura feminina é mais radiante do que o próprio sol que nasce rompendo as nuvens cinzentas, ela é a própria luz do quadro. A leveza e a delicadeza com que Hélène segura o ramo em suas mãos contrasta com a firmeza de seu olhar para o espectador.

Em sua releitura da famosa pose de Fourment, Guimarães utiliza os elementos discutidos durante a análise da narrativa visual criada por Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada: a fragmentação da personagem, a sexualidade explícita, as cores quentes, a utilização de números, o contorno na cor preta e as formas volumosas. Os diálogos com a pintura do artista flamengo ocorrem, além do título homônimo, pela proporção dada às famosas pernas de Hélène<sup>75</sup> que ocupam mais da metade do quadro, pelo seu rosto pintado completamente de branco lembrando a luz exuberante presente na face da modelo, pelo chapéu preto, pelo ramo e pelo fundo escuro. Guimarães utiliza todos esses pontos de contato para construir sua

<sup>74</sup> Ver discussão presente no início do Capítulo 1 desta dissertação.

<sup>75</sup> Refiro-me à vasta discussão em torno do ângulo das pernas da esposa de Rubens na pintura *Hélène Fourment com peliça* (1635).

própria linguagem e apresentar ao espectador sua percepção de Hèlène Fourment, assim como fez em *Gioconda Negra* (Figura 4).



**Figura 2 – Retrato de Hèlène Fourment (1630-1635), de Peter Paul Rubens**



**Figura 3 – Retrato de Hèlène Fourment (1977), de José de Guimarães**

Machado continua seu paratexto mostrando outros diálogos do pintor português com artistas de seu próprio país, como, por exemplo, Camões (Figura 5) e Fernando Pessoa (Figura 3 do item 3.4.1) e com as culturas africana, chinesa e mexicana. A sequência dialógica escolhida pela diretora da Coleção *Olhar um Conto* favorece novamente a percepção do leitor, em especial, do público infanto-juvenil. Ao olharmos as obras elaboradas entre a década de 70 e os anos 2000, fica claro como alguns elementos culturais foram incorporados a sua poética visual: máscaras, ideogramas, caveiras etc. (Figuras 6-8).



**Figura 4 – Gioconda Negra (1975), de José de Guimarães**



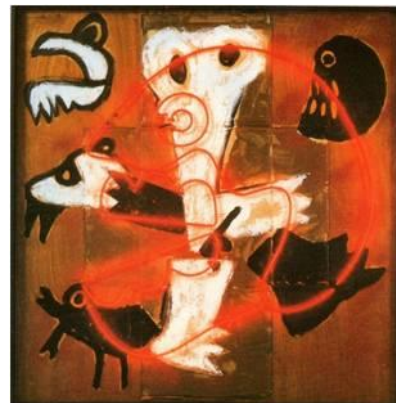
**Figura 5 – Camões (1985), de José de Guimarães**



**Figura 6 – Máscara Vermelha e Máscara Fetiche (1973), de José de Guimarães**



**Figura 7 – Série China (1997), de José de Guimarães**



**Figura 8 – Sonhos de Caveira I (2000), de José de Guimarães**

Rosário Sousa Machado, além de aprofundar o vasto universo da poética de Guimarães, apresenta fases dele que não foram trabalhadas no conto, como a *Série China* (Figura 7) e os diálogos com a literatura portuguesa (Figura 5). A simplicidade da linguagem com que a autora guia seu leitor chama novamente atenção: temos a impressão que estamos visitando um museu e adentrando sala a sala a sala d'*O Mundo de José de Guimarães*. Esse mundo é repleto de cores vivas, de um forte contorno, de vastas formas recortadas, de uma marcante sensualidade etc. Todavia, a característica acentuadamente trabalhada tanto na suplementação quanto no conto é o desejo de Guimarães de conhecer novas culturas, novas formas de linguagem e de relacionamento com o outro. Conforme o próprio pintor afirma (ver a citação da abertura do subcapítulo), seu imaginário é composto por inúmeras aglutinações, diálogos, convergências e mestiçagens culturais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se pode dizer de um pintor, de um escritor, é infinito.

Agustina Bessa-Luís

Cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitor remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. Nessa última (e primeira) leitura, nós estamos sós.

Alberto Manguel

O propósito desta dissertação foi investigar o diálogo intersemiótico presente na coleção portuguesa *Olhar um conto*. Após a seleção de quatro títulos dessa coleção (*O Segredo da Mãe*, *História de um Pintor Ambicioso*, *As Botas do Sargento* e *O circo maravilhoso da Serpente Vermelha*), analisamos os procedimentos utilizados pelos escritores para dialogarem com uma diversidade de imagens selecionadas e ordenadas por eles. Para tanto, foi necessário, primeiramente, dividirmos metodologicamente nosso texto em uma sequência que nos permitisse ter uma instrumentalização adequada para o trabalho com os livros: (1) discutir como o processo intersemiótico está presente em outras obras infanto-juvenis no Brasil e em Portugal e a diferenciação encontrada na coleção criada e dirigida por Rosário Sousa Machado; (2) observar como o processo dialógico entre a literatura e as artes plásticas remete à Antiguidade Clássica e a historicidade dos argumentos a respeito de cada arte e da suposta supremacia entre elas; e, principalmente, (3) compreender o diálogo elaborado pelos escritores Nuno Júdice, Vasco Graça Moura, João Lima Pinharanda, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada com as obras de Graça Morais, Paula Rego, Ângelo de Sousa e José de Guimarães, respectivamente.

O processo de estabelecer um diálogo com as pinturas e as esculturas<sup>76</sup> dos artistas visuais iniciou-se com a seleção de obras consideradas mais representativas e adequadas para o público infanto-juvenil dos artistas plásticos portugueses. Após a seleção, ocorreu a criação da narrativa visual, i. e., o estabelecimento de uma narratividade e uma sequência temporal entre as imagens (característica sempre atribuída à literatura). Depois dessas duas etapas, encontramos a narrativa verbal dialógica propriamente dita. Por isso, estabelecemos que todas

---

<sup>76</sup> No caso da narrativa visual construída por Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada com as obras de José de Guimarães.

as análises seguiriam a seguinte subdivisão: discutir inicialmente a pré-narrativa visual para, posteriormente, abordarmos a narrativa verbal e, por último, a suplementação feita por Machado no paratexto *O mundo de...*

Nessa coleção encontramos uma variedade de formas de diálogos entre a narrativa verbal e a visual. Cada obra apresenta uma peculiaridade no estabelecimento da comunicação com as imagens: em *O Segredo da Mãe*, deparamo-nos com o delicado conto de Nuno Júdice que nos traz a poesia dos elementos primordiais da poética visual de Graça Morais como o feminino, o imbricamento da ser humano com a terra e as memórias da infância da artista; em seu conto *As Botas do Sargento*, Vasco Graça Moura nos apresenta uma série de pequenas écfrases das artes plásticas de Paula Rego que ressalta a figura do feminino e as [pequenas] transgressões; em *História de um Pintor Ambicioso*, João Lima Pinharanda nos convida para conhecer o trabalho de criação de um pintor por meio de constantes explicações sobre as formas e as cores do mundo de Ângelo de Sousa; por fim, encontramos na obra *O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha* uma narrativa verbal que dialoga acentuadamente com os quadros e seus títulos e, primordialmente, com a ideologia presente em toda obra de José de Guimarães: a diversidade cultural. Nesses diálogos é perceptível, em maior ou menor grau, a preocupação em apresentar os trabalhos dos artistas plásticos portugueses de uma forma acessível aos jovens e discutir temáticas caras para Portugal como, por exemplo, o feminino.

No decorrer desta pesquisa, fortaleceu-se a concepção que o foco da intersemiose está na relação/equivalência entre os signos/meios, e não na superioridade de qualquer tipo. A intersemiose é sobretudo uma situação, ou melhor, uma condição natural humana. A partir do século XX, a relação entre a imagem e a escrita, especificamente vem sendo retomada acentuadamente em diversas plataformas. Aliás, compartilhamos a concepção de Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2010), baseada na teoria de Anne-Marie Christin, de que a escrita, enquanto veículo gráfico, nasceu da imagem.

Outro ponto que evidenciamos foi a corroboração da proposta didática da coleção *Olhar um conto* para o desenvolvimento do rico diálogo intersemiótico que objetiva a educação visual e literária de seus leitores. A escolha dos escritores, a grande maioria não pertencente ao universo da literatura infanto-juvenil, corrobora para a formação de um público apto a ler e ressignificar os textos visuais e literários. A imagem, finalmente, deixa de ser uma ameaça à literatura e, num macrocosmo, à sociedade. O que agora se faz é destacar a imagem como ponto de partida da criação literária, reinserindo o texto como um instrumento

importante e valioso, que também merece ser ‘olhado’<sup>77</sup> (daí o título da coleção: *Olhar um conto*). Trata-se de estimular o público jovem à *leitura* de uma forma inteligente. A coleção contribui, portanto, para ampliar os horizontes de conhecimento do público em geral (e não só o infanto-juvenil) ao popularizar obras de alguns dos principais escritores e artistas plásticos portugueses contemporâneos, em franco diálogo com o sentido da leitura na atualidade.

O que poderíamos falar sobre o campo da intersemiose e sobre os pintores e escritores que compõem a coleção *Olhar um conto* é “infinito” (BESSA-LUÍS, 2008). A vastidão do mar ainda a ser navegado nos impressiona/intimida e, ao mesmo tempo, nos fascina. Esperamos, sinceramente, que esta breve dissertação tenha contribuído, de alguma forma, para as discussões vigentes tanto nos estudos sobre a intersemiose quanto na área da educação visual e literária do público infanto-juvenil. O caminho que percorremos pode ser complementado, em um momento posterior, com inúmeros outros trabalhos, como a análise dos livros *A Última Obra do Pintor* e *A Menina que Roubava Gargalhadas*, que não foram discutidos neste momento, ou a realização de pesquisas de campo sobre a recepção de obras intersemióticas no ambiente escolar.

---

<sup>77</sup> Refiro-me aos limites de cada arte e seus respectivos sentidos, pois, segundo a teoria de G. E. Lessing (2011), a visão seria crucial para as artes plásticas e a audição para literatura.

## REFERÊNCIAS

- A IDADE de todos os tempos: Terra Quente – Fim do Milénio. Produção de Joana Morais. Joana Morais. Portugal, 2001. 1 DVD. Disponível em: <<http://joana-morais.blogspot.com/2011/11/terra-quente-o-fim-do-milenio.html>>. Acesso em: 02 set. 2013.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução Antonio da Silveira Mendonça. Apresentação Leon Kossovitch. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.
- ALMEIDA, Bernardo Frey Pinto. *Ângelo de Sousa*. Lisboa: INCM, 1985.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *A última obra do Pintor*. Lisboa: Quetzal Editores, 2002. (Coleção Olhar um conto).
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1973.
- BARATTA, Giorgio. *Leonardo entre nós: imagens sons e palavras na época midiática*. Tradução Luiz Sérgio Henriques / Fundação Astrojildo Pereira (FAP). Brasília: Contraponto, 2011.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 111-208.
- BESSA-LUÍS, Agustina; REGO, Paula. *As meninas*. Lisboa: Guerra e Paz, 2008.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BONASSI, Fernando. *O pequeno fascista*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BOUTAN, Mila. *Picasso e seus mestres*. Tradução de Marcela Vieira. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2012.
- BRADLEY, Fiona. Quadros de família. Rego. In: ROSENGARTEN, Ruth (org.). *Compreender Paula Rego: 25*. Porto: Fundação de serralves; Jornal Público, 2004, Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, nº 2.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: arte*. Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2013.
- BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Educ, Fapesp, Cortez, 2002.



CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 169-191.

CANTON, Katia. *Brasil, olhar de artista*. São Paulo: DCL, 2008.

CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2005.

CERQUEIRA, João Francisco Delgado. *Por mares antes navegados: José de Guimarães na rota dos descobrimentos e do encontro de culturas*. 2010. 393 p. Tese (Doutorado em História da Arte Portuguesa) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55085/2/tesedoutjoacerqueira000123691.pdf>>. Acesso em 20 nov. 2013.

CHICÓ, Sílvia; AZEVEDO, Fernando de; BARAHONA, António. *Graça Moraes, evocações e êxtases*. Lisboa: Galeria 111, 1987.

DU BOS, Jean-Baptiste. Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura (I, 13). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura - Vol. 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 60-73.

DUARTE, Luís Ricardo. A Casa da imaginação. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, ano 33, n. 1107, 6-12 mar. 2013. Paula Rego Especial, p. 18-21.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FRANÇA, José-Augusto; GUIMARÃES, José de. *Variações Camonianas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1981. Disponível em: <<http://www.pervegaleria.eu/home/index.php/acervo-livros-e-objects/category/238-.html>>. Acesso em: 08 nov. 2013.

FRANÇA, Judite. Uma entrevista com José de Guimarães. CITI - Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, s/d. Disponível em: <[http://www.citi.pt/cultura/artes\\_plasticas/pintura/guimaraes/entrevis.html](http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/pintura/guimaraes/entrevis.html)>. Acesso em: 17 dez. 2013.

FÉLIBIEN, André. O sonho de Filômatos. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura - Vol. 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 40-59.

FERREIRA, Ermelinda. *De Musa à Medusa: presença do feminino na Literatura e nas Artes plásticas*. Recife: PPGL/UFPE, 2012. (Coleção Ornitorrinco). Disponível em: <<http://www.neliufpe.com.br/ornitorrinco>>. Acesso em: 25 set. 2013.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: LP&M, 2008.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Ed. UNB, 2006.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvares Faleiros-Cotia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do livro: 7).

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

HORÁCIO. *Arte poética*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984. (Coleção Inquérito).

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

\_\_\_\_\_. *Uma teoria da adaptação*. Santa Catarina: FAPEU UFSC, 2011.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a, v. 2, p. 955–987.

\_\_\_\_\_. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002b, p. 105-118.

JÚDICE, Nuno. *O Segredo da Mãe*. Lisboa: Quetzal Editores, 2004. (Coleção Olhar um conto).

KANDEL, Eric R.; SCHWARTZ, James H.; JESSELL, Thomas M. Aprendizado e memória. In: \_\_\_\_\_. *Fundamentos da Neurociência e do Comportamento*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2000, p. 519-530.

KENT, Sara. As meninas de Paula Rego. In: ROSENGARTEN, Ruth (org.). *Compreender Paula Rego: 25*. Porto: Fundação de Serralves; Jornal Público, 2004. (Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves, 2).

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KÜHNER, Maria Helena. *A menina que buscava o sol*. Rio de Janeiro: Vertente, 2001.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1970.

LA REGINA, Silvia. *Um Brasil do outro mundo: aventura na barreira do inferno*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2000. (Arte para jovens).

LADEIRA, Julieta de Godoy; LINS, Osman; SANT'ANNA, Affonso Romano de; CALLADO, Antonio; GULLAR, Ferreira; VEIGA, José J.; TELLES, Lygia Fagundes; COLASANTI, Marina; RAMOS, Ricardo. *Lições de casa: exercícios de imaginação*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Ática, 1991.

LANDMANN, Bimba. *Como me Tornei Marc Chagall*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2005.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 1, Memória e história. Porto: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 1997.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligamnn-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. São Paulo: Record, 2005.

LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. *A pintura* - Vol. 9: O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LOSSANI, Chiara. *Vincent Van Gogh e as Cores do Vento* de Chiara Lossani. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 2010.

LOUÇÃO, Paulo Alexandre. *Um natal muito especial em Vargues*. Disponível em: <[http://www.nova-acropole.pt/a\\_natal-varge.html](http://www.nova-acropole.pt/a_natal-varge.html)>. Acesso em: 07 set. 2013.

MACEDO, Ana Gabriela. *Paula Rego e o poder da visão: a minha pintura é como uma história interior*. Lisboa: Edições Cotovia, 2010.

MACHADO, Ana Maria. *Era uma vez três....* São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1980. (Arte para criança).

MAGALHÃES, Ana Maria; ALÇADA, Isabel. *O circo maravilhoso da Serpente Vermelha*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001. (Coleção Olhar um conto).

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. Trad. R. Figueiredo, R. Eichemberg, C. Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 61-86.

MITCHELL, W. J. T. The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's Laocoon. *Representations*, California, n. 6, Spring, 1984, p. 98-115. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0734->

6018%28198421%290%3A6%3C98%3ATPOGSA%3E2.0.CO%3B2-R>. Acesso em: 18 maio 2012.

MOISÉS-PERRONE, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

MORAIS, Joana. *Graça Moraes na Gulbenkian*. 18 set. 2007. Disponível em: <<http://gracamorais.blogspot.com/2007/07/graa-morais-na-gulbenkian.html>>. Acesso em: 08 set. 2013.

MOURA, Vasco Graça. *As Botas do Sargento*. 4. ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2008. (Coleção Olhar um conto).

\_\_\_\_\_. Sou um autor sem qualquer espécie de culto da personalidade. *Jornal i*, Lisboa, 24 mar. 2012. Seção Mais. Disponível em: <<http://www.ionline.pt/artigos/boa-vida/vasco-graca-moura-sou-autor-sem-qualquer-especie-culto-da-personalidade/pag/-1>>. Acesso em: 02 ago. 2013.

MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. Tradução do latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Fapesp, 2002.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

NUNES, Cassiano (org.). *Monteiro Lobato vivo*. Rio de Janeiro: MPM Propaganda/Record, 1986.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo; Cortez, 2001.

PEDROSA, Inês. *A menina que roubava gargalhadas*. 4. ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2007. (Coleção Olhar um conto).

PERNES, Fernando. *José de Guimarães*. Lisboa: INCM, 1984.

PINHARANDA, João Lima. *História de um Pintor Ambicioso*. Lisboa: Quetzal Editores, 2001. (Coleção Olhar um conto).

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PORTUGAL. Ministério da Educação e Ciência. *Plano Nacional de Leitura*, [2007?] Disponível em: <<http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/pnlv/apresentacao.php?idDoc=1>>. Acesso em: 02 ago. 2013.

RIBEIRO, José Sommer; MUSATTI, Bruno; AZEVEDO, Fernando de; MORAIS, FREDERICO. *Graça Moraes, Mapas e o espírito da Oliveira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1984.

RODRIGUES, António. *Questões práticas acerca da obra de Ângelo de Sousa*. s/d. Disponível em:

<[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6235/2/ULFBA\\_QUEST%C3%95ES%20PR%C3%](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6235/2/ULFBA_QUEST%C3%95ES%20PR%C3%)

81TICAS%20ACERCA%20DA%20OBRA%20DE%20%C3%82NGELO%20SOUSA.pdf>.  
Acesso em: 07 out. 2013.

\_\_\_\_\_. Sou artista por acaso, Ângelo de Sousa, Entender a Pintura. Lisboa: *Revista Ibérica*, 1998, n. 12.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SARAMAGO, José; COSTA, Maria Velho da; ABELAIRA, Augusto; BRAGANÇA, Nuno; HATHERLY, Ana; NÓBREGA, Isabel da. *La Dame à La Licorne - Poética dos Cinco Sentidos*. Lisboa: Bertrand, 1976.

SELLIER, Marie. *Impressionismo – Visita Guiada*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2009.

STAINER, Wendy. *The colors of rhetoric*. Chicago, University of Chicago Press, 1982.

STAM, Robert. The dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

TEIXEIRA, Izabel Cristina dos Santos. *Ecos feministas na literatura moçambicana contemporânea*. 2013. 140 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/96004/291298.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 07 set. 2013.

TORGA, Miguel; MORAIS, Graça. *Um reino maravilhoso*. Lisboa: Dom Quixote, 2002. Disponível em: <[http://calltm.dsi.uminho.pt/imagens/thumbs/pdf's/miguel\\_torga.pdf](http://calltm.dsi.uminho.pt/imagens/thumbs/pdf's/miguel_torga.pdf)>. Acesso em 23/08/2013.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: NOVA, Vera Casa; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (orgs.). *Interartes*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VINCI, Leonardo da. Tratado da pintura (“O paragone”) in: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura* - Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 17-27.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução, textos introdutórios e notas de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

**Anexo I**

DVD contendo todas as imagens presentes nesta dissertação

## Anexo II

### Narrativa verbal dos quatro livros analisados

#### *O Segredo da Mãe*

Nuno Júdice

Quando o Verão se aproxima, com os seus calores de cozedura e o Sol de bico mais amarelo, as mulheres da aldeia juntam-se, ao fim da tarde, e conversam em surdina. A reunião é logo à saída da aldeia, debaixo da sombra das árvores que se alinham pela rua; e elas fazem um círculo em volta do tronco, como se precisassem de um eixo para a sua conversa. As mulheres da aldeia são baixas, e é por isso que se podem juntar sob as ramagens que, embora estejam carregadas de folhas, não as impedem de se verem umas às outras, e de se rirem com as conversas que só elas ouvem, enxotando um ou outro homem mais curioso, que se procure aproximar. O problema, para esses homens, é que os cães dão logo por eles; e ao começarem a ladrar fazem com que as mulheres se apercebam da sua presença, calando-se logo. Um ou outro, com mais atrevimento, pode tentar furar o círculo e fingir que quer ir até ao tronco, para arrancar uma folha, ou um pedaço de casca; mas não é isso que as leva a terem um pouco mais de complacência para com o estranho, que é olhado por todas como se fosse o pior dos animais, recebido com o mais inquietante dos silêncios.

Lembro-me de ter tentado saber do que é que falavam. À noite, já depois de todas terem voltado para suas casas, ia até junto da árvore e tentava ouvir o barulho que o vento fazia, por entre a folhagem, como se ainda aí subsistisse o eco das suas palavras. O mais que conseguia era entrever, por entre a agitação dos ramos, o rosto branco da Lua cheia que, ainda hoje, não sei se se ria de mim ou, pelo contrário, me lançava um desses esgares de desprezo que os seres do alto atiram cá para baixo, quando sentem que os espreitam. Eu, no entanto, não espreitava ninguém, e muito menos a Lua, que só o acaso do movimento das folhas me punha diante dos olhos. Foi assim durante todo um Verão em que, cansado de ver essas reuniões das mulheres da aldeia, pretendi saber do que é que elas falavam, como se um segredo se pudesse desvendar sem mais nem menos.

A figura central dessas reuniões era a Mãe. Não sei se era a mais velha do grupo; mas era a que falava menos, e era em volta dela que se passavam as conversas mais sérias, já que muitas das frases que eram ditas em surdina despertavam risos abafados, como se não passassem dessas pequenas intrigas que animam os verões e despertam a imaginação de quem

sabe que não terá outra oportunidade para se divertir, quando o frio fizer cair as folhas das árvores, fechando nas suas casas as mulheres e calando as suas conversas em volta das árvores. Mais estranho ainda era o facto de essa Mãe aparecer, muitas vezes, com uma ovelha às costas, e uma tesoura aberta na mão enluvada.

Não sei se era essa a razão por que toda a gente tinha medo dela, e muitos, quando a viam a olhar para eles, desviavam os olhos. Havia porém, na aldeia, um rapaz que não tinha medo de nada. Usava na cabeça um feixe de ramos, como auréola natural, e até havia quem tivesse dúvidas sobre se era rapaz ou rapariga, devido ao fogo negro dos seus olhos. Estou em crer que fosse rapariga; mas para os efeitos pretendidos é melhor que seja um rapaz, que deixara crescer os cabelos. Para essa confusão contribuía também a sua curiosidade apurada até ao excesso, o que muitos dizem ser um defeito – que também pode ser entendido como uma qualidade – do sexo oposto. Mas o cabelo comprido desse rapaz distinguia-o também dos seus companheiros que, um a um, foram aparecendo de cabelo cortado à escovinha, o que os homens interpretavam como moda, com exceção do barbeiro que afirmava, a quem o queria ouvir, não ter sido ele quem lhes rapara o cabelo, e atribuía essa mudança a algum ritual praticado às escondidas dos adultos.

Talvez fosse essa a razão por que o rapaz de cabelo comprido se afastasse dos amigos, e preferisse a companhia dos adultos que se reuniam à porta do café ou da barbearia, depois do trabalho. Aí, o rapaz prestava atenção às especulações que eles faziam sobre o que as mulheres diriam entre elas; e tanto os ouviu que, um dia, lhes perguntou o que é que lhe dariam de recompensa se conseguisse saber qual era o tema da conversa delas quando se juntavam em volta da árvore.

- Dou-te uma bola de futebol – disse o dono do café.
- E eu uma lâmina para ires às uvas – disse o barbeiro.
- Pois eu dou-te uma cana de pesca, para passares o teu tempo descansado à beira do rio enquanto os peixes não mordem o isco – disse o regedor.

O rapaz ouviu as promessas mas, como conhecia bem o mundo dos adultos, não acreditou em nenhuma delas e limitou-se a dizer:

- O que eu quero é um mapa. Preciso de saber como se sai daqui, da aldeia, e o resto podem guardá-lo para vocês.

E assim ficou combinado. O professor, que todos os anos recebia um mapa para ensinar a geografia aos alunos, mas que nunca se servia dele porque sabia que, se as crianças conhecessem os caminhos que vão dar ao mundo, logo partiriam da aldeia, deixando a escola deserta e o professor sem emprego, prometeu-lhe um mapa, caso ele soubesse alguma coisa



da conversa das mulheres, na condição de que o rapaz não deixasse que esse mapa lhe saísse das mãos.

- Podes vê-lo em tua casa, à noite, à luz da lamparina, quando os teus pais já estiverem a dormir. Com o dedo, segue a linha das fronteiras, o curso dos rios, e repara como o azul dos mares se transforma quando o vento faz agitar a chama. Isso far-te-á ver a cor dos temporais, e toma cuidado para não enjoares, com o balanço das ondas, como se a tua cama fosse um barco. Depois, antes de adormeceres, esconde-o no teu armário, e não o voltes a abrir antes da noite seguinte. Não convém olhar para um mapa durante o dia, pois isso levar-te-á a pensar que podes atravessá-lo, como se passa um rio, e sair do outro lado da Terra.

Ficou o rapaz, então, a matutar na melhor maneira de sair da complicação em que se metera. Pensou, pensou, e enquanto pensava passou junto da árvore, não tão junto que as mulheres dessem por ele e não tão longe que não desse pelos seus costumes. Entre estes, não lhe passou despercebido aquele hábito que a Mãe tinha de ir para os encontros levando a ovelha às costas; e logo descobriu a solução. Havia na casa dele, uma pele de ovelha que estava estendida no chão do quarto, a servir de tapete. No inverno, sabia-lhe bem saltar da cama, com os pés ainda quentes, e em vez de os pousar logo na pedra fria do soalho, tinha aquela proteção que o resguardava, antes de se calçar, e sair para a escola. No Verão, porém, era o contrário; e o tapete ia para debaixo da cama, esperando que viesse o tempo próprio para o seu uso. Logo correu para casa, tirou a pele de ovelha de baixo da cama, e meteu-se lá dentro, descobrindo que cabia nela à perfeição.

<<Meeee, meeee>>, baliu, para ver o efeito; <<meeee, meeee>>, responderam as ovelhas do quintal, assomando todas ao postigo da casa para espreitar a sua insólita companheira. E, entusiasmado com a sua descoberta, logo o rapaz correu com a pele de ovelha até ao cercado onde a Mãe tinha as suas ovelhas, e meteu-se junto com elas, para ver se a sorte lhe batia à porta, o que não seria difícil, pensou, porque a Mãe tinha má vista e, por isso, ser-lhe-ia difícil distinguir, de entre as ovelhas, quais as autênticas e qual a falsa. Ora, se bem pensou, assim aconteceu, e logo a Mãe, entrando pela cerca, pegou na falsa ovelha com a mão enluvada, amarrou-lhe as patas, pô-la às costas e partiu para a aldeia onde a esperavam as amigas, junto da árvore, para fecharem o círculo.

O rapaz sentia como a Mãe o agarrava com força, estranhando que uma mulher pudesse com aquele peso. Quando ela apertava mais, baliu, para que ela não estranhasse haver, entre o seu rebanho, uma ovelha muda; e quando baliu, a Mãe ria, e falava com ela:

- Ri-te, ri-te, que logo vais chorar, minha ovelhinha.

Começava o rapaz a inquietar-se, percebendo como era pouca coisa às costas daquela Mãe, e para mais estando preso dentro de uma pele que lhe cortava os movimentos; mas não demorou muito a ouvir o ruído do vento nas árvores, e a perceber que chegava ao seu destino. Assim foi: e a Mãe foi saudada pelas outras mulheres, umas que chegavam ao mesmo tempo que ela, e as outras que já lá estavam.

- Então que nos trazes hoje? – perguntou uma.

- Ainda é nova esta ovelha – disse outra.

- Para mim é mas é uma ovelha já criada – corrigiu outra.

E assim estiveram elas, discutindo a ovelha, enquanto o rapaz começava a suar com o calor que fazia dentro da pele, naquela tarde de verão.

- Fechem o círculo, irmãs – disse a Mãe.

E logo que se juntaram à sua volta. A Mãe, então, tirou a ovelha de trás das costas e atirou-a para o chão. Depois, com a mão esquerda agarrou-a pelas orelhas; e, com a mão direita enluvada, começou a tonsurá-la. Dentro da pele, o rapaz sentia o ruído metálico da tesoura a arrancar a lã – tchanque, tchanque – até nada restar do curtume senão o pobre couro que o cobria, escondendo-o da vista das mulheres; e, finalmente, o seu próprio cabelo, que a mão da Mãe puxou para fora da pele para ser, também ele, tosquiado.

- Que rica lã!

- Nunca vi mais rico fio para o casaco que me vai aquecer no próximo Inverno.

- Que seria de nós sem esta Mãe.

E, uma após a outra, as mulheres recolhiam o resultado da tosquia nos seus sacos, e despediam-se uma das outras até ao dia seguinte. Quando deu por que ficara sozinho, já com as estrelas a saírem de dentro do céu de Lua nova, o rapaz sacudiu o que restava da pele de ovelha de cima de si, pegou no despojo do seu rico tapete, passou a mão pela cabeça rapada, e voltou para casa, perguntando:

- Que irei dizer aos homens? Não levo daqui nenhum segredo que preste; e todos se rirão de mim se souberem o que me aconteceu.

O pior disto, no entanto, é que o rapaz não encontrou o caminho de casa, por causa da noite escura; e teve de ir dormir com as ovelhas da Mãe até nascer o dia, e perceber onde estava. Ao entrar na aldeia, levando às costas a pele tosquiada, tentando disfarçar com a mão direita a falta de cabelo e, com a esquerda, protegendo da luz os olhos cansados de dormir ao relento, cruzou-se com a Mãe que vinha da padaria, com o grupo das mulheres.

- Bom dia – disse-lhes.

- Bom dia – respondeu ela.

E, ainda a tempo de ele a ouvir, concluiu:

- Olhem amigas: mais um que foi buscar lã e veio tosquiado.

*As Botas do Sargento*

Vasco Graça Moura

Naquela tarde, durante a merenda das quatro primas, no jardim da casa de campo onde costumavam passar as férias de verão, a Catarina disse ao ouvido da Francisca em voz muito baixa: - Sabes que vou ao baile amanhã à noite?

Enquanto falava, ia olhando à sua volta para ver se as outras meninas tinham ouvido ou percebido alguma coisa. Mas elas estavam muito entretidas com uma brincadeira que tinham acabado de inventar e tentavam vestir o cão dos vizinhos Fonseca com a blusa verde de uma das empregadas da Quinta das Nespereiras, a Adélia. Mas o cão, que não achava realmente graça nenhuma àquela ruindade, punha-se a rosar e debatia-se com toda a força, enquanto elas o agarravam pelas patas e diziam: - Quietos, quietos *Toby*. Aqueles dias de vida ao sol e ao ar livre ao pé do mar, tinham-nas postos mais morenas e agora, agachadas sobre o cachorro, elas pareciam mais largas de ombros e mais robustas, como se já tivessem quinze ou dezasseis anos em vez de onze ou doze.

- Porque é que estás a falar tão baixo?, perguntou a Francisca muito intrigada, parece mesmo que me estás a dizer um segredo... Olha o que aquelas duas estão a fazer! Que maldade... coitadinho do animal...

E gritou: - Ó meninas, parem lá com isso!

Mas as outras duas, a Alda e a Lena, não a ouviam e, muito concentradas nos seus esforços, estavam quase a conseguir o que queriam, apesar dos saltos que o cão continuava a dar.

- O segredo vem a seguir, respondeu a Catarina, enquanto ambas se curvavam para a casinha das bonecas de madeira pintada de cor-de-rosa que estava pousada no chão. - Francisca, Francisquinha, tu nem imaginas...

Olhou outra vez para todos os lados e, chegando-se mais a ela, acrescentou, numa voz que mal se ouvia agora:

- Vou levar umas botas mágicas que estão lá em cima. Sei que estão no sótão.

- Umas botas mágicas? No sótão da nossa casa? Não estou a perceber nada. Para que servem umas botas mágicas?

- Foi a Adélia quem me contou, ontem, quando estava a depenar o ganso gordo no pátio. Eu não quis ver e fugi. Mas a Adélia chamou-me, começou-me a contar a vida dela desde pequenina enquanto ia tirando as penas ao bicho e disse-me que o pai tinha sido

sargento e também um grande bailarino lá na aldeia onde ela nasceu. E que tinha trazido cá para casa as botas da tropa que ele usava no serviço militar. Arrumou-as no sótão e, depois de ter vindo cá para a quinta como caseiro, só as calçava nas noites de Santo António, São João e São Pedro. Sabes? São umas botas que, se as puseres, te ensinam a dançar todas as danças. Mas primeiro é preciso limpá-las muito bem, porque estão cheia de pó e de lama. Só eu é que sei que elas são assim uma espécie de botas mágicas. A Adélia obrigou-me a prometer que não contava isto a mais ninguém. As pessoas aqui não gostam dela, porque acham que é bruta e má e que adora depenar gansos e matar leitões. Mas eu gosto muito. Tem sempre imensa paciência para mim e explica-me coisas muito interessantes que só ela conhece. Por isso, não digas nada à Lena e à Alda. Só to estou a contar a ti porque sou muito tua amiga.

A Francisca encolheu os ombros. Já estava habituada às fantasias da Catarina. E, como não havia nenhum programa preparado para o dia seguinte, até pensou que devia ser bem divertido ir ao baile. Bem mais divertido do que acabar aquele livro que a mãe queria que ela lesse para terminar o Francês e se chamava *Os sapatos vermelhos*. O tempo estava muito bom e, amanhã, devia ser bonito ver as pessoas a dançarem com a lua cheia. Mas os pais nunca a deixariam sair à noite e ficar até tarde a divertir-se com os amigos da idade dela e as pessoas grandes junto à falésia. Achavam que uma rapariga de treze anos ainda não pode fazer essas coisas que são só para as pessoas mais crescidas.

O cão tinha fugido a ganir, com a blusa verde da Adélia toda rasgada e meio enfiada no pescoço, entre as risadas e gritinhos nervosos das primas. A Francisca tratou de ir ler mais umas páginas do livro. A Lena e a Alda resolveram ir tomar banho no tanque da Lameira e apanhar umas romãs pelo caminho. Quanto à Catarina, foi para casa, bebeu um copo de leite e a seguir tratou de espreitar pela fechadura da porta do quarto da Adélia para ter a certeza de que a empregada estava a descansar. O quarto estava vazio. Mas, olhando pela janela, a Catarina viu que a Adélia estava lá fora, no pátio das traseiras, a pentear o namorado, muito penteadozinho. O namorado não se mexia, porque devia estar a gostar daquelas ternuras na cabeça. A Catarina pensou outra vez que a Adélia era mesmo muito simpática e que o namorado dela devia ficar bem elegante com as botas militares enfiadas nas pernas e o cabelo liso e molhado, puxado para trás.

Então, subiu as escadas, pé ante pé, até ao sótão. Abriu a porta muito devagar; com todo o cuidado para que ela não rangesse, e viu logo as botas, armadas a um canto, cobertas de pó, junto a uma cama de ferro desarmada e muito enferrujada e entre dois baús mal fechados, cheios de roupa muito velhas e desbotadas, com umas rendas gastas a saírem cá para fora. Depois de olhar em seu redor e de ter pensado por uns momentos, a Catarina não

hesitou: voltou a descer as escadas muito sorrateira, foi ao quarto dos arrumos, pegou na caixa de limpar os sapatos e regressou ao sótão, sempre sem fazer barulho. O gato cinzento foi logo atrás dela, mas, como não estava a miar nem se ouviam os seus passos, a Catarina não se importou, pensando que aquilo é que eram pezinhos de lã.

Entrou, fechou a porta no sótão, sentou-se numa cadeira grande de couro com pregos dourados a que faltava uma perna, fez uma festa na cabeça do gato, abriu a lata da graxa, pegou num pano e numa escova, enfiou o braço esquerdo pelo cano de uma das botas e pôs-se a trabalhar com afinco, enquanto o tareco se espreguiçava perto da janela. Levou muito tempo, mas, depois de muito escovar e engraxar, engraxar e escovar, escovar e puxar o lustro, as botas ficaram limpas e rebrilhantes como novas. Pareciam um espelho e tanto era assim que a Catarina até podia ver a sua cara nelas, reflectida na curva do cano, embora a forma das faces ficassem um bocadinho diferente naquele fundo escuro e ela se achasse muito menos bonita assim. Quando acabou de limpá-las, levou-as para o seu quarto e pô-las debaixo da cama para que ninguém as visse.

No dia seguinte à noite, quando saiu para o baile com os filhos dos vizinhos Fonseca, que prometeram aos tios ter muito cuidado com ela, a Catarina escondeu as botas num grande casaco de lã que levava consigo porque podia ter frio no regresso, com o relento da madrugada. Ninguém deu por nada. E ao chegar, esgueirou-se para detrás de uns arbustos, tirou os sapatos e calçou-as rapidamente. Nos pés, as botas ficavam-lhe largas demais e o cano prendia-lhe as pernas até acima dos joelhos. Mas ela não se importou e sentia-se encantada com aquele calçado tão estranho.

A princípio, quando entrou na roda, não sentiu nenhuma sensação especial, nenhuma agilidade diferente. As botas até lhe prendiam os movimentos. Mas a verdade é que não houve quem reparasse nisso e a Catarina dançou todas as danças, deu todos os passos, bailou, cantou e riu como todos os outros bailadores e sabia sempre os passos certos. A certa altura, notou que havia quem ficasse cansado e saísse da roda. E que ia chegando mais gente, umas pessoas que vinham de propósito para a festa e outras que se via mesmo que só iam a passar mas não tinham podido resistir. Todas davam as mãos umas às outras ou então punham-se a dançar aos pares. Quando se sentiam fatigadas, paravam, sorriam e iam dar uma volta por ali, até aos rochedos, e desapareciam da vista, mergulhando aos poucos na escuridão da noite. Estava um luar muito bonito e o chão do lugar onde se dançava parecia todo azul com a luz da Lua. A Catarina não se sentia absolutamente nada cansada e achou que estava a divertir-se muito. Tinha-se esquecido das botas e de que elas a incomodavam e pensou que as primas iam ficar roídas de inveja quando lhes contasse o que se passara naquela noite tão animada.

No relógio da torre ouviu-se uma badalada. Foi quando a Catarina se deu conta de que nem os seus conhecidos, nem os seus primos, nem os filhos dos vizinhos Fonseca com quem tinha ido à festa e que tinham prometido tomar conta dela, se encontravam ali. Tinham partido com as outras pessoas, sem lhe dizerem nada, sem querer lhe fazerem um sinal. Era muito tarde. A Catarina percebeu que também já não estava ali mais ninguém para entrar no baile. Só ela continuava a dançar, a dançar num galope que não havia maneira de se deter, sem ficar exausta com aquela trepidação, sem ter sede nem vontade de comer, sem sentir a cabeça a andar de roda, sem lhe apetecer regressar a casa. E foi de repente, passado ainda um bom bocado, que lhe pareceu que, também ela, já não tinha nenhuma vontade de dançar. Mas não conseguia parar. As botas faziam-na levantar pés e pernas e andar naquele rodopio, apesar de a música se ter calado e de todas as pessoas se terem ido embora a pouco e pouco, até o terreiro ficar completamente deserto à luz da Lua.

Começou a ficar muito inquieta. Naquele silêncio, só se ouvia o barulho dos seus próprios passos, quando os tacões das botas batiam com força no solo, trás-pás-trás, trás-pás-trás. Tinha-se esquecido de perguntar à Adélia como havia de tirá-las. A Lua estava agora muito baixa e havia algum vento. O forte velho da Ericeira, lá em cima, recortava-se como uma pesada sombra negra contra o céu. Mas as botas não a deixavam ficar quieta, levando-a numa grande agitação a dançar aos pulinhos bem marcados, sempre de roda, à luz da Lua, ao pé da falésia, dando voltas e mais voltas, saltos e mais saltos, ali, naquele espaço de areia e pedras onde já não havia mais ninguém.

Foi então que a Catarina começou a ficar cheia de medo e tentou tirar as botas do sargento. Mas não conseguia fazê-lo porque não havia maneira de parar e nunca se viu ninguém agarrar-se a uma bota e puxá-la para a tirar de um dos pés enquanto o outro continuava em movimento. Desatou a chorar, a chorar cada vez mais, enquanto dançava, dançava no seu vestidinho azul de flores vermelhas, já com as fitas a desapertarem-se e a tocarem o chão.

- Não pode ser, tenho de sair daqui, pensou para consigo já apavorada. Ainda aparece algum lobo mau e eu não lhe escapo, como nas histórias das meninas teimosas que encontram lobos ferozes nas noites de lua cheia, quando não andam caçadores por perto.

Mas, como não conseguia parar, e continuava com as botas enfiadas, ela tinha de se mexer cada vez mais, mesmo sem ter par que lhe desse a mão, mesmo sem ter amigos e companheiros que fossem com ela de roda, mesmo sem música, mesmo sem assistência, numa dança vertiginosa que mal a deixava respirar. Nessa altura, a Catarina já chorava muito alto e começou a soluçar e a gritar com toda a força: - Socorro, socorro, socorro!

Foi quando a Francisca acordou, muito assustada e cheia de sede. Tinha ouvido a voz da Catarina e só ao beber água do copo que tinha à cabeceira da cama é que percebeu que eram três horas da manhã e tudo se tinha passado dentro do seu próprio sonho. Então voltou para o centro do quadro de tia Paula, quando o pai, por sua vez, fechou o livro sobre a pintura dela e adormeceu na poltrona.



*História de um Pintor Ambicioso*

João Lima Pinharanda

Era um pintor muito organizado – talvez por ser tão desorganizado. Sentava-se ao estirador e punha as coisas todas nos sítios certos. Olhava para onde estava o cavalete, levantava-se e arrumava também tudo muito bem arrumadinho na mesita que havia debaixo da janela.

Antes dessa operação matinal as coisas estavam todas em sítios incertos. Estarem em <<sítios incertos>> não quer dizer que estivessem em sítios errados; mas apenas que o pintor não estava certo dos lugares onde as tinha deixado na véspera, talvez por ter estado a trabalhar com essas coisas todas até muito tarde.

Agora eram dez da manhã, quando as tinha deixado sozinhas deviam ser quatro da madrugada, ou seja, as coisas tinham descansado mais ou menos sete horas. Digo que <<as coisas tinham descansado>>, porque não são apenas pessoas que se cansam. E digo <<mais ou menos>>, porque há coisas que adormecem assim que as poisamos e há outras que têm imensas insónias.

As coisas que vos falo eram coisas de pintor. E chamo-lhes <<coisas>> porque a maior parte das pessoas tem a mania de chamar <<coisa>> a toda e qualquer coisa. É que muita gente tem preguiça de dizer os nomes completos das coisas. É claro que as coisas se ressentem dessa nossa desatenção – cada um gosta de se ver chamado pelo seu nome, não é?!

Vamos então lá ver de que coisas se tratava: na nossa história <<as coisas>> era os lápis de cores – não posso aqui dar o nome a todas as suas cores, mas acreditem que eram mais de 30, todas diferentes entre si mas às vezes tão próximas que só se olhássemos com muita atenção as distinguiríamos: eram os lápis de carvão – e havia-os de todas as grossuras e durezas -, era os lápis de pastel de óleo – muito, muito macios -, eram as borrachas – umas de tinta e outras de lápis -, eram os apara-lápis – uns de metal, com dois buracos, os outros de plástico, muito pequenos -, eram os papéis para desenhar – e só aqui podia eu encher algumas linhas com os diferentes tipos e tamanhos de papéis que o pintor usava nos seus trabalhos -, eram as tintas – e nestas havia as aguarelas e os tubos dos guaches, dos óleos e dos acrílicos -, eram os panos muito sujos – para limpar as mãos e os pincéis -, eram os pincéis – e tantos e diferentes que eles eram! -, eram muitos fracos – uns vazios outros com líquidos diferentes mas quase todos mais ou menos venenosos... era um verdadeiro exército ao serviço do pintor.

Bom, temos que continuar com a história! Mas antes ainda me falta dizer-vos quem dormia e quem tinha insónias. As tintas dormiam regaladamente mal o pintor as poisava; eram

o lápis e os pincéis que ficavam num frenesi, desejosos de continuarem a mexer-se pela superfície branca dos papéis e das telas. Os pincéis, muito gulosos, viviam no desejo de se afundarem na pele delicada das tintas, de aspirarem o perfume forte das cores, de mergulharem nos frascos de cabeça, sacudindo a cabeleireira pintada para logo de seguida se mascararem de novos tons. As tintas, essas, odiavam que o pintor as apertasse nos tubos e tinham cócegas quando os pincéis lhes tocavam – por isso, mal se deitavam na mesa, fingiam que estavam a dormir e depois dormiam mesmo a sono solto.

O pintor era um homem muito ambicioso – talvez por ser um homem tão simples, o que também fazia dele um homem muito complexo. Era, enfim, um homem paradoxal. Quer dizer, alguém de quem podemos dizer coisas muito contraditórias sendo todas verdadeiras. Reparem que foi o que eu fiz: disse que ele era ao mesmo tempo <<ambicioso>> e <<simples>> e que era, ao mesmo tempo, <<simples>> e <<complexo>>.

Como era muito ambicioso queria ter muitas coisas, mas como era tão simples apenas ambicionava uma coisa. Porém, como era muito ambicioso, essa única coisa que ele tanto queria tornava-se, evidentemente, muito complicada de obter. Resumindo: o que ele ambicionava era resumir o complexo mundo em que vivemos. Resumi-lo numa só imagem. Aham isso impossível?! Lembrem-se que eu o classifiquei como <<um homem muito ambicioso>>. Claro! Não é qualquer um que pode pretender o que ele pretendia – embora eu pense que todos os artistas (secretamente) desejam a mesma coisa que ele. <<Será que existe um som, um gesto, uma palavra ou uma forma capaz de ter dentro de si todas as coisas e todos os significados do mundo?>>, perguntam eles baixinho.

O nosso pintor arrumava tudo e sentava-se então ao estirador. Eram sempre dez da manhã, estava sempre sol, estava sempre lá aquela janela e aquela paisagem com aquela árvore recortada sobre o céu e aquela casa e aquelas pessoas que passavam. E era sempre como se fossem quatro da manhã quando ele, cansado, abandonava o seu laboratório de pintura.

Sim! O pintor sentia-se um verdadeiro cientista, tinha um método e um programa de investigação. Sentia grande alegria, mas não desperdiçava energias de maneira tola nem fazia coisas à toa.

Primeiro, queria ver como é que as coisas do mundo podiam ser representadas. Do que é que precisava para as representar – quer dizer, para fazer aparecer num sítio que estava vazio (o papel ou a tela) uma forma nova onde pudéssemos reconhecer outras formas do mundo. Por exemplo: uma forma que tivesse a forma de uma flor ou de uma árvore ou de uma folha ou de uma janela ou de uma casa ou de uma pessoa ou de um cavalo ou de um sol.

Foi por isso que fez uma espécie de <<catálogo de algumas formas>>. Pretendia que elas estivessem <<ao alcance de todas as mãos>>. Era para que todos pudessem saber com o que é que se pintava e como é que se pintava. Assim, desenhou vários X, vários arcos de circunferência, estradas, campos de pontinhos muito juntos e outros mais afastados, pontos pequenos e outros maiores, desenhou espirais grandes e simples caracolinhos, círculos de cor e circunferências concêntricas, desenhou grelhas de losangos e quadrículas muito certinhas, pintou grossas barras de cor e simples quadrados. Para tudo isto usou muitas cores sobre um fundo branco.

No fim do trabalho achou que tudo aquilo de que necessitava para desenhar tudo o que havia no mundo estava ali muito bem analisado. E decidiu testar a eficácia desta sua obra associando os elementos entre si de muitas formas diferentes. Começou, portanto, a desenhar o mundo.

Fez uma flor e viu como isso era bom. Fez uma árvore e pensou que ela também poderia ser uma folha. Fez uma janela, igual à janela que trazia luz pra dentro da sua casa e a luz fez-se. Fez uma casa e achou que poderia morar nela e ser feliz. Fez uma pessoa e viu como era parecida consigo. No fim fez um cavalo de memória. E, logo de seguida, quando olhou para um lindo cavalo cigano que por acaso pastava no campo em frente, junto à sua velha carroça, viu como ele se parecia com o cavalo que tinha acabado de pintar. Alguém lhe tinha ensinado, um dia, que a natureza imitava as obras de arte – e era verdade.

Quando viu que já sabia desenhar tudo o que quisesse, dedicou-se a inventar uma maneira de meter todas essas coisas numa só imagem, a fazê-las aparecer de uma só vez. Achou que assim ia resumir o mundo. Primeiro pensou em pôr as figuras todas no mesmo desenho. Depois, pensou em desenhar as formas umas por cima das outras. Mas como é que ele poderia ver e desenhar todas as coisas do mundo? Quantos anos teria que viver? Para quantas terras teria que viajar? De que tamanho teria que ser o papel ou a tela? Olhou para o espelho e fez uma careta a si mesmo. Não ia desistir mas estava zangado com aquele outro ali do outro lado.

Passou muitos meses a fazer experiências. Às vezes o estúdio ficava muito arrumado – nesses dias não mexia nada a não ser os seus olhos, muito grandes de verem e de pensarem. Outras vezes ficava tudo de pernas para o ar. Nesses dias ele trabalhava continuamente, como se fosse por causa de uma doença. Movia as suas mãos do papel para os lápis e dos pincéis para as telas. Desenhava, apagava, pintava de novo. Parecia um mágico a fazer aparecer e desaparecer coisas à sua frente.

Foi depois de uma sessão de trabalho em que deixou tudo de pernas para o ar que o pintor achou a solução para o seu problema. De manhã, no meio do caos dos desenhos que estavam espalhados por todo o lado, reparou que a um canto da sala, exactamente <<de pernas para o ar>>, caíra uma flor, era o desenho de uma flor. As suas cores estavam iluminadas pela manhã que entrava na janela aberta e poisava no chão. Olhou para essa flor e reparou como ela se parecia também com o Sol que a iluminava e que ainda nunca fora capaz de pintar convenientemente. E reparou ainda como essa flor pintada se parecia com tudo o que ele quisesse pensar que ela se parecia – com uma música interior e com um passo de dança, com um rio largo e com um vento levantado.

Poderia passar a dizer, a partir daquele dia, que o mundo cabia todo nas cores e nas linhas – sem serem precisas formas para prender as cores, nem serem precisas cores para preencher as formas. E ele, que era um homem naturalmente feliz, sentiu-se ainda muito mais feliz.

Eram quatro da manhã e o Sol ainda enchia o estúdio – porque uma grande pintura (que parecia cor de laranja) estava no cavalete. Uma grande linha (que parecia muito simples) fora desenhada sobre a cor. De facto, a pintura tinha todas as cores e a linha tinha todas as direcções – como o mundo, afinal.

## *O Circo Maravilhoso da Serpente Vermelha*

Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada

No dia em que a serpente vermelha soube que era símbolo de vida no México, de felicidade nas terras do Oriente e de eternidade em África, sentiu-se tão importante, tão importante, que ganhou cabeça de gente.

Mas a alegria depressa se transformou em tristeza porque não a aceitavam em lado nenhum.

- Ai de mim. Este mundo não foi feito para quem é animal do pescoço para baixo e racional do pescoço para cima!

Apesar dos problemas que a afligiam nem se enfiou num buraco, nem se deixou abater. Pensou, pensou e de repente lembrou-se de um sítio onde homens e bichos têm sempre lugar.

- O circo! Vou montar um circo! E há-de ficar pronto enquanto o diabo esfrega um olho...

Trabalhando sem descanso, cumpriu a promessa. Pouco tempo depois o circo maravilhoso impunha-se no jardim. Feliz da vida, a serpente vermelha resolveu distribuir convites para a noite de estreia e, tal como desejara, houve uma enchente. A tenda ficou a abarrotar com a verdadeira multidão que queria ver o espetáculo.

Ora o espetáculo era um assombro, não só devido à qualidade dos artistas, mas também a certos poderes ocultos da serpente.

Tocavam e dançavam tão bem que as pessoas ficavam estonteadas. Que melodia, que ritmo no movimento das pernas, que perfeição no movimento dos braços! Antes de acabar o número, já o público se revolia nas bancadas, dançando também de músculos soltos, braço para lá perna para acolá.

A seguir vieram dois ilusionistas com truques pouco vulgares. Dos seus lenços enormes saíam pombas azuis e encarnadas!

Houve palmas e mais palmas, gritos de <<Bravô! Bravô!>>, um sucesso.

A serpente vermelha exultava de felicidade. Quanto aos artistas, electrizados por sentirem a assistência em ponto de reбуçado, quiseram dar tudo por tudo.

Foi então que começaram a suceder coisas extraordinárias.

O trapezista saltou do trapézio e transformou-se num verdadeiro homem voador.

- É o Ícaro! – gritou uma voz aguda e pasmada.

- Ícaro! Ícaro – repetiu logo um coro arrebatadíssimo.

Ele voou, voou, até se derreter de cansaço. Mal desapareceu nos bastidores da tenda, entrou em cena a domadora de crocodilos. Era linda, o crocodilo feroz, redobrou o entusiasmo, a atmosfera carregou-se de vibrações.

Como nem a mulher nem a fera esperavam ser envolvidas por uma tal onda de emoção, o impossível aconteceu: aproximaram-se logo ali e deram um beijo perante o olhar atónito dos espectadores.

- Ah!

- Oh!

Mais palmas. Mais bravos. A festa teria continuado pela noite dentro se não irrompesse na arena um pequeno feiticeiro verde de olhar intenso apregoando notícias aterradoras.

- Vem aí a morte a espumar de raiva, está furiosa porque não recebeu o convite para o circo!

Escusado será dizer que fugiu tudo em polvorosa. E quem tinha pernas de atleta aproveitava-as bem! E depressa! Depressa!

- Socorro! Socorro!

Por muito que corressem não escapavam à morte que pedalava na sua bicicleta imparável.

- A única hipótese de nos salvarmos é ela não nos ver – gritou a serpente vermelha. – Escondam-se!

- O pior é que não havia esconderijos em parte nenhuma, a perseguição continuava e aproximavam-se de uns túneis onde seria ainda mais difícil passarem despercebidos.

- Encostem-se às paredes – gritou de novo a serpente vermelha -, colem-se muito bem que eu tenho poderes mágicos para vos camuflar.

Toda a gente lhe obedeceu e zás! Estamparam-se pelos muros como se fossem desenhos.

Ainda hoje lá estão marcas dessa proeza fantástica que permitiu enganar a morte.

Quando tudo terminou, pessoas e bichos reuniram-se em grupos a trocar ideias e a comentar o sucedido.

- Não ganhei para o susto! – queixava-se o crocodilo.

- Nem nós – concordavam alguns espectadores. – Que medo!

- Pois cá pra mim foi uma experiência fantástica – garantia a domadora.

Conversando animadamente dirigiram-se ao parque de estacionamento onde os aguardava nova surpresa. Os carros tinham adquirido vida própria. Exibiam com orgulho caras, olhos, bocas de vários tamanhos e feitios. Quiserem participar na conversa e deram imensas opiniões.

O mais engraçado, o mais inesperado, é que se entendiam na perfeição. Graças ao circo maravilhoso da serpente vermelha, tinham aprendido todos a falar a mesma língua.