

REVISTA



ECOS

**LITERATURAS, LINGUÍSTICAS,
HISTÓRIAS E CULTURAS**

UNEMAT
Universidade do Estado de Mato Grosso


UNEMAT
EDITORA


EPLIT
Centro de Pesquisa
em Literatura


CEPEL
Centro de Estudos e Pesquisas em Literatura

Editores/Organizadores

Agnaldo Rodrigues da Silva
Taisir Mahmudo Karim

Projeto Gráfico (impresa)

Ricelli Justino dos Reis

Copyright © 2015 / Unemat Editora
Impresso no Brasil - 2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Coordenadoria de Bibliotecas
UNEMAT - Cáceres

ISSN: 2316-3933 (*Online*)

ISSN: 1806-0331 (*Impressa*)

Revista ECOS. Literaturas e Linguísticas.

Editores/Organizadores: Agnaldo Rodrigues da Silva / Taisir Mahmudo Karim (Revista do Centro de Pesquisa em Literatura e do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários). Cáceres-MT : Unemat Editora, 2016.

249 p.

1. Literatura 2. Linguística

Semestral (Ref.: Jul 2015 - Dez 2015). Vol. 19, ano 12, n. 2 (2015)

CDU: 81

Índices para catálogo sistemático

1. Literatura - 82

2. Linguística - 81



REVISTA ECOS - Grupo de pesquisa em estudos da Arte e da Literatura comparada - Centro de Pesquisa em Literatura / Programa de Pós-graduação em Estudos Literários
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavallhada - Cáceres MT - Brasil - 78200000
Tel: 65 3221-0023 - revistaecos.unemat@gmail.com



UNEMAT Editora
Av. Tancredo Neves, 1095 - Cavallhada - Cáceres - MT - Brasil - 78200000
Fone/Fax 65 3221-0023 - www.unemat.br - editora@unemat.br

Todos os Direitos Reservados. É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei nº 9610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO

Reitora	Ana Maria Di Renzo
Vice-Reitor	Ariel Lopes Torres
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação	Vera Lúcia da Rocha Maquêa
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação	Rodrigo Bruno Zanin
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura	Alexandre Gonçalves Porto
Pró-Reitoria de Gestão Financeira	Ezequiel Nunes Pacheco
Pró-Reitor de Planejamento e Tecnologia da Informação	Francisco Lledo dos Santos
Pró-Reitoria de Administração	Valter Gustavo Danzer
Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis	Anderson Marque do Amaral

CENTRO DE PESQUISA EM LITERATURA Agnaldo Rodrigues da Silva

CONSELHO EDITORIAL/REVISTA ECOS

Agnaldo Rodrigues da Silva - UNEMAT (Presidente)
Elza Assumpção Miné - USP
Inocência Mata – Universidade de Lisboa/Portugal
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
Manoel Mourivaldo Santiago Almeida – USP
Maria dos Prazeres Santos Mendes – USP
Maria Fernanda Antunes de Abreu – Universidade Nova de Lisboa/Portugal
Mônica Graciela Zoppi Fontana - UNICAMP
Roberto Leiser Baronas - UFSCar
Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – USP
Valdir Heitor Barzotto – USP

CONSELHO TEMÁTICO CONSULTIVO

Agnaldo José Gonçalves – UNESP
Águeda Aparecida Cruz Borges - UFMT
Ana Antônia de A. Peterson - UFMT
Ana Maria Di Renzo –UNEMAT
Benjamin Abdala Junior –USP
Célia Maria Domingues da Rocha Reis - UFMT
Eduardo Guimarães - UNICAMP
Elizete Dall'Comune Hunhoff - UNEMAT
Elza Assumpção Miné - USP
Isaac Newton Almeida Ramos - UNEMAT
José Camilo Manusse – Universidade Eduardo Mondlane/Moçambique
José Carlos Paes de Almeida Filho - UNICAMP
Liliane Batista Barros - UFPA
Luiz Francisco Dias - UFMG
Maria dos Prazeres Santos Mendes – USP
Mário César Leite - UFMT
Mônica Graciela Zoppi Fontana – UNICAMP
Nelly Novaes Coelho - USP
Rita de Cássia Natal Chaves - USP
Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT
Tânia Celestino de Macedo – USP
Valdir Heitor Barzotto – USP
Vera Lúcia da Rocha Maquêa - UNEMAT
Yasmin Jamil Nadaf - Academia Mato-Grossense de Letras
Walnice de Matos Vilalva – UNEMAT

REVISTA



ECCOS

LITERATURA



A RELAÇÃO ENTRE PINTURA E LITERATURA PARA A COMPOSIÇÃO
DO PERSONAGEM RODRIGO TERRA CAMBARÁ NOS VOLUMES O
RETRATO E O ARQUIPÉLAGO DE O TEMPO E O VENTO

THE RELATIONSHIP BETWEEN PAINTING AND LITERATURE TO
THE COMPOSITION OF THE CHARACTER RODRIGO TERRA
CAMBARA VOLUMES THE PORTRAIT AND THE ARCHIPELAGO THE
WEATHER AND THE WIND

Clarissa Loureiro (UPE)¹

Período de recebimento dos textos: 01/06/2015 a 30/09/2015

Data de aceite: 30/10/2015

Resumo: Este trabalho estabelece um estudo semiótico da obra *O tempo e o vento*, tendo como foco a construção do perfil da personagem Rodrigo Terra Cambará a partir da sua relação e de sua família com o seu retrato pictórico. A intenção é se observar como o retrato se torna um objeto artístico de construção identitária da classe burguesa no início do século XX, extrapolando no livro a sua função social para fornecer ao protagonista diversas personalidades, à medida que seus familiares lhe ressignificam conforme novas experiências travadas com ele. Para tanto, a análise baseia-se na relação objeto, *representamem* e interpretante proposta por Charles S. Peirce. Rodrigo é o objeto, o seu retrato, o *representamem* e os outros significados dados por ele, Flora, Floriano, Eduardo são seus interpretantes. A partir deste eixo de análise, será demonstrado como o retrato se torna um personagem da obra que influencia o olhar de outros personagens sobre o próprio Rodrigo, tornando-se uma voz relevante no Sobrado.

Palavras chave: Semiótica; Pintura; Romance; O tempo e o Vento.

Abstract: This work establishes a semiotic study of the work *The time and the wind*, focusing on building the profile of the character Rodrigo Terra Cambara from your relationship and your family with your portrait painting. The intention is to see how the picture becomes an artistic object of identity construction of the bourgeois class in the early twentieth century, extrapolating the book its social function to provide the protagonist diverse personalities, as their families resignify you as new experiences locked with him. Therefore, the analysis is based on the object relationship, *representamem* and interpreter proposed by Charles S. Peirce. Rodrigo is the object, your picture, *representamem* and the other meanings given for him, Flora, Floriano, Eduardo are your interpretants. From this axis analysis, it will be shown as the picture becomes a character of the work that influences the look of other characters on Rodrigo himself, becoming an important voice in the Sobrado.

Keywords: Semiotics; Painting; Romance; Time and the Wind.

¹ Doutora em Letras/Literatura e professora na Universidade Federal de Pernambuco.

Este estudo foca-se na relação entre pintura e literatura para a composição do personagem Rodrigo Cambará na saga *O tempo e o vento*. Para tanto, inicialmente, apropria-se da proposta de Mikhael Bakhtin (2002, p.74) de que o romance é formado de unidades estilísticas heterogêneas que o penetram e submetem-se à sua estruturação, tornando-lhe um sistema literário harmonioso, uma “combinação de estilos” para depois associá-la a um estudo semiótico que alarga o foco restrito aos signos verbais “para o escopo mais amplo de um *locus* criativo de confluência de signos verbais com muitos outros tipos e modalidades de signos” (SANTAELLA, 2011, p.1). A intenção é se avaliar a pintura como um signo traduzido para a linguagem literária numa relação intersemiótica em que o ícone ultrapassa a sua função ilustrativa para se tornar um protagonista do enredo, influenciando e dialogando com os integrantes da família Terra Cambará nos dois volumes de *O Retrato*, e ganhando também importância em *O Arquipélago*.

Este trabalho, portanto, estabelece um estudo semiótico, *à medida que* compreende a semiótica como o estudo da semiose, abordada como “processos e efeitos, no engendramento e interpretação de signos de todos os tipos e formas” (MERREL, 2012, p.13). Em outras palavras, este artigo centra-se na capacidade de um signo traduzir-se em outro e como isso enriquece esteticamente o texto literário estruturado a partir deste diálogo. Por isso, divide-se nas etapas: *A composição do retrato de Rodrigo Terra Cambará: a importância da execução da técnica pictórica e seu efeito sobre o público para a perpetuação da máscara social do patriarca burguês em O tempo e o vento* e *A dubiedade R/retrato na formação da família Terra Cambará e na eternização da figura Rodrigo Terra Cambará no Sobrado*. Ambos tópicos interpenetram-se por analisarem como Erico Veríssimo se apropria do processo de execução, recepção e reinvenção de um retrato pictórico no início do século XX para se entender a personificação deste ícone ao longo da formação da família que o inspira.

A composição do retrato de Rodrigo Terra Cambará: a importância da execução da técnica pictórica e seu efeito sobre o público para a perpetuação da máscara social do patriarca burguês em *O tempo e o vento*.

Na saga *O tempo e o vento*, não é explorada a transposição da representação visual de uma pintura na composição do enredo. O retrato pictórico de Rodrigo Terra Cambará é apresentado ao leitor pela sua descrição na narrativa. Através dela, estabelece-se uma relação entre a literatura e a pintura numa dimensão semântica. Segundo Lucia Santaella (2011), existem três modos de relação semiótica entre literatura e as artes plásticas: sintática, semântica e pragmática. Neste trabalho, foca-se a semântica, pois os traços e o processo de composição da pintura são evocados no texto, a fim de que o retrato pictórico se apresente por meio de palavras as quais corroboram para a compreensão do caráter de um personagem literário (SANTAELLA, 2011). O que se apresenta na narrativa é um processo de tradução em que Veríssimo se apodera de elementos de constituição de um retrato e os descreve, trazendo a técnica da pintura para dentro da linguagem da literatura. E faz isso para que a pintura sirva ao processo

de composição de Rodrigo Terra Cambará. Na história da literatura ocidental, esta relação intersemiótica é observada pela semelhança existente entre a imagem construída na escultura *Lacoonte* sobre o homicídio deste sacerdote e de seus filhos e a descrição desta circunstância na segunda parte da *Eneida*. Apesar de não se saber, com precisão, qual manifestação antecede a outra, é certo que há uma relação intersemiótica entre ambas. Para um apreciador das duas manifestações estéticas, parece que a imagem da escultura serve à composição da personagem épica, cedendo-lhe uma situação visual que na escultura parece ter um tempo congelado e que na narrativa ganha o artifício da ação. As vítimas das serpentes movem-se e sofrem, ganhando uma vitalidade que vai além da circunstância paralisada na escultura. Em *O tempo e o vento*, a relação entre a literatura e a linguagem visual artística repete-se com um traço diferente: não há uma pintura que anteceda ao romance, ela é criada nele e para ele.

Erico Veríssimo apodera-se da funcionalidade social e artística de um retrato pictórico como atrativo de construção identitária da classe burguesa no início do século XX. E a partir destes dois eixos, apresenta duas etapas para a consolidação do seu protagonismo no romance: a motivação do artista de recriar a essência interior de Rodrigo Terra Cambará no quadro e a importância posterior do retrato como objeto de construção identitária do personagem, influenciando o julgamento de familiares e de amigos. Estas duas fases sustentam a hipótese deste trabalho de que a pintura é, em *O Retrato* e em *O Arquipélago*, um tema e uma linguagem relevantes para a própria constituição de seus enredos.

É através da compreensão da relação de Rodrigo com seu retrato que se entende o protagonismo do personagem na saga, revelando uma nova fase dos Terra Cambará os quais perdem uma conotação épica e ganham uma estruturação mais romanesca, a partir da transição da formação de ancestral de herói épico com personalidade estável e expressiva de uma identidade coletiva (LUKÁCS, 2000) na figura do avô Rodrigo Cambará, para a constituição de um personagem de um romance moderno na personalidade do neto Rodrigo, cuja individualidade se transforma por conta de suas experiências e de seus dramas existenciais (LUKÁCS, 2000), afastando-se da primeira imagem do quadro, mas, precisando dela como um burguês necessita de retratos para manter a respeitabilidade em casa e na sociedade. O primeiro indício da relação personagem e quadro se encontra no diálogo entre Pepe e Rodrigo, quando é exposto além do motivo da composição do retrato, o contexto histórico em que será feito:

- Mas que achas de mal nestes retratos? Não estão parecidos? A qualidade da fotografia não é boa? Ou é a pose? Vamos explica-te.
- No tienen alma. Están muertos.
- Que queres dizer com não têm alma?
- Mira, angelito, que vemos em estas fotografias? La imagem miniatural, em sépia, de um hombre. Pero quién puede decidir, al ver estas figuritas? Como é este hombre, lo que pensa, o que sete?
- Mas como é possível uma fotografia exprimir tudo isso?

- Ah, Dices bien, como és posible que una fotografia es una máquina e una máquina não tien alma...

Rodrigo já sorria seduzido pela ideia. Ver-se retratado em cores, de corpo inteiro, não seria nada mal.

- Rodrigo, me gostaria de pintar tu retrato de cuerpo inteiro...No! De alma inteira! Ya estou a ver la obra acabada... Los hombres la miran e descubren tu alma, pero también tus pensamientos, tus deseos, tus pasiones, tu pasado, tu presente y tu futuro (VERÍSSIMO, 2004, p. 116).

Um dos aspectos relevantes no processo da semiose é a “respeito de *como* nós interagimos com os signos e de como os signos interagem conosco” (MERREL, 2012, p. 13). Nesta perspectiva, a comunicabilidade de um signo exige a participação dos sujeitos que o transforma e o adapta aos seus interesses. No caso do retrato pictórico, a comunicação desta obra de arte sempre esteve associada a um deleite estético relacionado ao envaidecimento do retratado. Seria um ícone que projetaria semelhanças físicas e psíquicas do pintado, sobrevalorizando-o. No contexto da obra, esta funcionalidade estética e social do retrato repete-se. Há um diálogo entre um novo burguês e um artista marginalizado pela Revolução Industrial sobre a importância do retrato pictórico em oposição à fotografia. A partir desta circunstância se compreende como pintor e sujeito do quadro se tornam relevantes para a construção de um outro Rodrigo na tela.

O discurso de Pepe de aversão à fotografia exprime o rancor a uma linguagem que minou os serviços de artistas do início do século XX os quais tiveram seu trabalho substituído por um serviço barato, e, muitas vezes, mais eficaz na reprodução da imagem (GOMBRICH, 2008). Pepe precisa da obra para a sua sobrevivência econômica e artística. Por isso, esforça-se em fazer um retrato da alma de Rodrigo, construindo a personalidade do Cambará no quadro segundo a sua interpretação. Assim, por trás da imagem na tela, há outra. Para compor o quadro, o pintor se inspira na imagem do galo da peça *Chantecler* que se acredita o imperador de um galinheiro capaz de fazer o sol aparecer com seu canto como expressa na fala: “Chantecler, tu eres el Gallo. Tu canto ha hecho o sol alzar-se em el horizonte, y al hora o sol acaricia el rostro. Es lá mañana de tu vida” (VERÍSSIMO, 2004, p.117). O olhar do artista é, portanto, um fator relevante de tradução do objeto para a linguagem icônica, resignificando-o conforme seus desejos e impressões. Rodrigo é a segunda voz de composição do quadro. Representa o burguês que precisa do retrato para a construção de sua máscara social, ou seja, da melhor imagem que os outros farão dele ao olharem a tela. A alma, então, do sujeito da pintura tem um valor subjetivo que passa primeiro pelo crivo do olhar do pintor, depois pelo julgamento de quem encomenda, por último, pelo público. Esse triângulo é explorado em *O tempo e o vento* para que se compreenda como uma pintura pode se tornar um sujeito estético numa família, à medida que ganha voz pela sua capacidade de transmitir interpretações sobre o retratado que, muitas vezes, se tornam mais convincentes do que ele mesmo. Após a discussão sobre a importância da concepção do quadro, apresenta-se

o momento quando é retirada a cortina e se dá a reação de Rodrigo diante da imagem revelada na tela:

O pintor começou a desenrolar com as mãos nervosas os panos que envolviam o quadro. Ao ver aquela imagem na tela, Rodrigo sentiu como que um soco. Por um momento, a comoção dominou-o, embaciou-lhe os olhos, comprimiu-lhe a garganta, alterou-lhe o ritmo do coração. Quedou-se a namorar o próprio retrato. Ali, estava, nas cores mesmas da vida, o Dr Rodrigo Cambará todo vestido de preto (Pepe explicava que o plastrão vermelho era uma licença poética), a mão metida no bolso dianteiro das calças, a direita a segurar o chapéu de coco e a bengala. O sol toca-lhe o rosto. O vento revolvia-lhe os cabelos. E havia no semblante do moço do Sobrado, uma certa altivez, de sereno desafio. Era como se- dono do mundo- do alto da coxilha ele estivesse a contemplar o futuro com os olhos cheios duma apaixonada confiança em si mesmo e na vida.

Havia naquela figura uma poderosa expressão de vitalidade. Era o retrato de alguém que amava intensamente a vida, que tinha ânsias de abraça-la, de gozá-la totalmente e com pressa. Sim, ele se reconhecia naquela imagem: a tela mostrava não só a sua aparência física, as suas roupas, os seu “ar”, mas também os seus pensamentos, seus desejos, sua alma (VERÍSSIMO, 2004, p.124)

Apresenta-se, no trecho, a admiração de Rodrigo diante de seu retrato, ressaltando o olhar do personagem sobre suas qualidades juvenis existentes na pintura que corroborarão para a construção da sua máscara social do Dr. Rodrigo Cambará ao longo de sua história em Santa Fé. Há, então, dois Rodrigos: aquele que olha a pintura e o que é construído por ela. Na finalização do quadro, estes presentes se interpenetram. É o Rodrigo de 24 anos contemplando uma imagem que nas décadas posteriores será alterada por conta do envelhecimento e do comportamento corrompido pela política. Todavia, o retrato permanecerá imutável na sala do Sobrado, como uma referência identitária do personagem para a sua família e para a sociedade. Por isso, o protagonismo da pintura. Os elementos plásticos do quadro sustentarão a imagem que Rodrigo tentará vender de si para as pessoas, mas que será ressignificada pelo olhar de seus parentes ao longo de sua história no Sobrado. Assim, o uso da luz, do movimento, da vestimenta e do espaço na pintura são artifícios relevantes para a composição do retrato como personagem do enredo.

No retrato, a luz está em conformidade com uma técnica iniciada no Barroco cujo propósito era o “domínio da luz para obter o máximo impacto emocional” (STRICKLAND, 1999, p.46). Assim fez Caravaggio, Rubens, sobretudo, Rembrandt, que expandiu os limites do *chiaroscuro*, usando gradações de luz e sombra para transmitir caráter e emoção à composição da psique de seus personagens, em especial, seus autorretratos (STRICKLAND, 1999). No retrato de Rodrigo, a luz sobre o rosto do personagem sobrevaloriza uma caráter que expressa altivez, desafio, tornando-se um fator de construção identitária. A luz torna-se, então, um recurso teatral cujo objetivo é o de se encenar um personagem que seduza o observador. Daí, o seu caráter de ícone. Há uma semelhança tal

entre objeto e signo que a imagem do retrato substitui quem lhe inspirou. Há um outro na tela que encanta por conta de seus artifícios pictóricos, consolidando-se mais no imaginário do receptor do que a própria figura histórica inspiradora.

A impressão de movimento da imagem é outro fator de grandiloquência na construção da imagem do retrato, por conta do efeito dramático do movimento dos cabelos. A impressão é que o vento mexe nos cabelos do protagonista, fornecendo-lhe soberania, reforçada pelo gesto de colocar as mãos no bolso. Estes dois elementos alimentam a construção de uma personalidade no quadro que transita da expressividade de um sujeito individual, para se tornar a representação identitária de uma classe, de uma época e de um *locus*. Isto fica mais evidente na delimitação do espaço na tela.

O espaço é um recurso na pintura usado para a localização da figura pintada num contexto sócio-temporal que serviu a muitos nobres e burgueses para revelar a sua posição social numa época. No retrato de Rodrigo, o espaço ganha protagonismo, como *locus* simbólico de recriação identitária do personagem num tempo-espaço. Rodrigo está no alto das coxilhas com um olhar para frente, como quem contempla um grande futuro. Ora, a coxilha é uma colina própria da região dos Pampas do Rio Grande do Sul e fonte identitária para o gaúcho e para os Terra Cambará, pois muitos integrantes desta família foram enterrados nestas colinas, seja no cemitério de Santa Fé (Ana Terra, Rodrigo Cambará, Bibiana, entre outros), seja ao ar livre na estância dos Terra (Pedro Missioneiro). Estar no alto de uma coxilha exprime soberania, poder, como um integrante que honrará os seus mortos e será um gaúcho diferenciado.

As vestimentas apresentadas no quadro expressam também a intenção do burguês do início do século XX de europeizar-se como fator urbano de distinção em relação à sua origem rural (D.INCAO,2007). O fato do sujeito da pintura usar chapéu de cocô e bengala confirma isso. O chapéu de coco é um apetrecho da moda masculina do final do século do século XIX, associado a homens de negócio ingleses. Do mesmo modo, o uso da bengala e do roupa preta exprimem uma elegância própria aos dândis deste período. Desta forma, todos os elementos de construção da pintura se moldam à imagem do chantecler. E o ícone gera novos interpretantes recriados a partir da imagem. Daí, as qualidades provocadas pela pintura (beleza, poder, vitalidade) tornarem-se mais verossímeis do que a própria figura histórica e a importância que o protagonista dá em evidenciá-las, colocando o quadro em sua sala para a apreciação social, como hábito burguês brasileiro de início do século XX de fazer de sua sala de visita um espaço aberto ao público “para a realização de saraus noturnos, jantares e festas” (D`INCAO, 2007, p.227).

A apresentação do quadro aos integrantes de Santa Fé é descrita no romance como um acontecimento social. A reação de personalidade sociais diante do quadro traz à tona as relações do público com a arte no início do século XX. O comentário do personagem Babalo “Está mais parecido com o Rodrigo do que ele mesmo” (VERÍSSIMO, 2004. p.126) traduz um dos propósitos do retrato pictórico neste período: provocar, seduzir, dominar o público mais pela

subjetividade do retrato do que pela objetividade de sua imagem. A intenção é se apresentar um Rodrigo além de seus gestos banais captados pela máquina fotográfica. A reação de Carmem Binttecourt confirma esta ideia: “É um retrato tão revelador que chega a ser indiscreto” (VERÍSSIMO, 2004, p.125). A indiscrição referida coincide com a visão do artista de seus retratos como aqueles que se distinguiriam das fotografias por revelarem uma psique da personagem. É esta a função da tela para Pepe. O retrato é o seu “canto de cisne” que admirará até mesmo quando não encontrar mais a similitude entre a obra de arte e o homem, como é notado abaixo:

Sentou na frente da tela e ficou a mirá-la com apaixonada fixidez. Rodrigo deu-lhe uma taça de champanha que o pintor a apanhou distraidamente e bebeu com ar de quem não sabe o que está fazendo.

- Tudo passará, hijo. Tu padre, tu Hermano, tua tia, tú, Pero el Retrato quedará. Tu envejecerás, mas el Retrato conservará su juventude. Vamos, Rodrigo, despíde-te del outro. Fez um sinal em direção à tel.- Hoy yá estás mais velho do que no dia em que terminé el cuadro. Porque, el tempo es como un verme que está a nos roer despacito y és del lado de acá de la sepultura que nosotros empazamos a podrir.

[...]

- Aquel si és mi amigo. Mi único amigo. Pero, tú, tú eras um impostor. Precipitou-se para o Retrato de braços abertos e com tanta fúria que perdeu o equilíbrio e tombou ruidosamente, abraçado com el cuadro (VERÍSSIMO, 2004, pp. 142-143).

A cena apresenta a ruptura da simultaneidade entre a personalidade do retrato e a da personagem. Depois do comentário de Pepe, os tempos de cada um serão distintos: o do retrato imutável e eterno e o de Rodrigo, mutável efêmero. Serão duas personagens complementando-se e afastando-se reciprocamente. O que nos leva a uma reflexão sobre o processo de composição da literatura e da pintura. Segundo Lessing (1986, *apud* OLIVEIRA, 2010), a literatura pode expressar ações, já a pintura só pode expressar corpos. A literatura estrutura as palavras em uma sequência temporal, capaz de registrar a transformação de personagens. Enquanto a pintura estrutura cores e formas em uma contiguidade espacial, detendo-se em um único momento no tempo. Em *O Retrato*, isto fica evidente na alusão de Pepe à eternização de um momento sublime da juventude de Rodrigo, aludindo à existência de um outro Rodrigo criado pela tela que progressivamente se afastará do histórico. Este é o ponto fulcral da estruturação da narrativa: os distanciamentos/afastamentos entre o protagonista e a sua pintura, revelando a capacidade do romance moderno de expressar a reinvenção de suas personagens, através da apresentação de suas crises, felicidades, numa apresentação de uma sequência de ações que mostra a mutação da personagem além de uma personalidade “original”.

Rodrigo Cambará é a personagem que mais está de acordo com esta formação moderna do romance em *O Tempo e o vento*. O dois volumes de *O*

Retrato estruturam-se a partir de um jogo de tempos que trazem dois Rodrigues: aquele à beira da morte já sexagenário e o desenvolvimento psíquico de outro em fases que se completam e se contradizem. Há o jovem que chega a Santa Fé diplomado em medicina, envolvendo-se em causas políticas a favor dos mais pobres. Há o chefe de família com uma imagem moral prestigiada pela sociedade e um marido volúvel e adúltero. Há o político maduro que entra em revoluções e as abandona por interesses mutáveis por conta de suas necessidades. A esta sobreposição de perfis que convivem com outros menores, sobrevive o retrato que sustenta o personagem e a família nos momentos de crise e de alegria nos três volumes de *O Arquipélago*. O que se apresentará no próximo tópico é a solidez deste quadro no Sobrado, sendo um outro Rodrigo necessário à perpetuação das identidades do próprio Rodrigo Terra Cambará segundo as interpretações dos seus familiares.

A dubiedade do R/retrato na formação da família Terra Cambará e na eternização da figura Rodrigo Terra Cambará no Sobrado

A saga *O tempo e o vento* se desenvolve pela relação de personalidades da família Terra Cambará com seus objetos biográficos (BOSI, 1994). De modo que a cadeira de balanço, a tesoura, a roca, o xale passam a ser representações de personagens femininas, e o punhal, de masculinas. E todos interligam-se por fazerem parte da história do Sobrado, lhe fornecendo identidade e sendo também seus objetos mistos (BACHELARD, 1998). Entretanto, o R/retrato tem uma função diferenciada na constituição do enredo. Embora seja parte indissociável da sala e uma representação pictórica de Rodrigo Terra Cambará, ele ganha identidades diferentes ao longo da história dos Terra Cambará, personificando-se em diversas situações da narrativa. Isto fica evidente pela oscilação da grafia da palavra. Existem circunstâncias em que a pintura é tratada com um objeto, sendo escrita com letra minúscula, já, em outras, é abordada como uma pessoa julgada de formas diferentes pelos Terra Cambará, ganhando identidades que assumem relações diferenciadas com o sujeito da tela e, por isso, sendo transcrita com letra maiúscula.

Neste tópico, busca-se analisar as relações de Rodrigo, Flora, Floriano, Eduardo e a família com a tela, pretendendo-se avaliar a mutabilidade do quadro segundo a subjetividade de cada um e a sua capacidade de se firmar como um personagem relevante na constituição do enredo, por ser uma pintura aberta a diversas interpretações que estimulam o processo de ressignificação constante de um homem ao longo de sua história. Segundo uma abordagem semiótica, observa-se a interdependência entre *representamem*, objeto e interpretante, focalizando Rodrigo como objeto, o quadro como seu *representamem* e as interpretações de cada integrante da família sobre o quadro como *interpretantes*, ou seja, novos signos criados pela ressignificação dada pela experiência de cada um. Nesta perspectiva, o *representamem* é aquele que representa o objeto e que pode ser interpretado por quem crie em sua mente um signo equivalente ou mais desenvolvido, denominado de interpretante (CP,2.228 *apud* SANTAELLA, 1995).

Este trabalho, então, enfatiza a relevância do signo “na mente do receptor e não no mundo exterior.” (NÓTH,1995, p.66). Cada interpretante criado pela esposa, pelos filhos e pela família referente ao retrato de Rodrigo Terra Cambará é tratado como um novo quadro que se recria a partir do *representamem* em sua incompletude. Isto acontece porque o signo estará, nessa medida, sempre em falta com o objeto. Daí a sua tendência a se desenvolver num interpretante onde busca se completar. (SANTAELLA, 1995). Assim, a pintura de Rodrigo é abordada como um signo objetivamente vago, na medida que deixa sua interpretação mais ou menos indeterminada, reservando para “algum outro signo ou experiência possível (interpretante) a função de completar a determinação”. (CP, 4.505 *apud* SANTAELLA, 1992, p.50). O que se busca são os diálogos efetivados com este signo como um multiplicador de outros novos signos que, de algum modo, se tornam construtores das identidades de Rodrigo na história do Sobrado.

O primeiro diálogo importante do *representamem* com um interlocutor refere-se às interpretações de Rodrigo dadas ao seu R/retrato em circunstâncias diferentes de sua vida, demonstrando a oscilação da grafia da pintura, conforme o significado que ganha na vida do personagem. Os dois trechos abaixo exprimem fases distintas, transitando do Rodrigo jovem e sedutor encontrado em *O Retrato* para um outro mais maduro em luto por conta da morte da filha mais amada apresentado em *O Arquipélago*, ambos tendo relações distintas com o R/retrato:

Trecho 1:

Rodrigo ficou sentado sozinho na sala, a olhar para o Retrato e lembra-se da expressão de encanto de Toni, a primeira vez que vira o quadro. *Mein Got!*- balbuciara ela de mãos traçadas- *Mein Got!* Tinha a impressão de que seu rosto se iluminava, como se a tela irradiasse luz. *Comme c'est beau, mon Dieu, comme c'est beau!* Disse essas palavras baixinho, como para si mesmo, indiferente às outras pessoas em derredor. Que era que Fraulin achava belo? O quadro ou homem? (VERÍSSIMO, 2004, p.246).

Trecho 2:

Olhava para o retrato com a impressão de que *o outro* lhe sabia o grande segredo. De certo modo aquele Rodrigo de tela e tinta não teria uma qualidade fantasmal? Pertencia a um outro tempo e a uma outra dimensão. (VERÍSSIMO, 2004, p.151).

Nas duas citações, são apresentadas circunstâncias diferenciadas na trajetória existencial de Rodrigo Terra Cambará. Na primeira, o Rodrigo que olha o quadro vive o auge de sua beleza e o que se revela no seu olhar sobre a tela é a rivalidade entre o encantamento que a pintura proporciona nas mulheres e o poder de sedução do próprio personagem. Por isso, a pintura se personifica sendo grafada em letra maiúscula. É um outro com quem o protagonista disputa por conta da dúvida: até que ponto os recursos estéticos do quadro não o tornam mais atraente do que seus atributos reais? Assim, o *representamem* transita da condição de ícone que tem uma relação de similitude com o objeto, metaforizando-se como

um símbolo de virilidade, desejo, juventude, à medida que se ressignifica como interpretante, realizado pelo olhar de Toni inibido e atraído e também pela visão do próprio Rodrigo que se intriga e desafia sua própria imagem. Desta forma, o interpretante engendrado pelo personagem torna-se um contrassigno, ou seja, um outro signo construído pela subjetividade do protagonista que evoca outros significados além dos evidentes na pintura, incorporando, “dentro de si mesmo, um exame cintilante e tremeluzentes de signos” (MERREL, 2012, pp.150-151). E isto acontece pela sua capacidade de ser apropriado pelas personagens que lhe operam uma atividade intelectual, dando-lhe novos significados de acordo com suas experiências.

Na segunda citação, Rodrigo se transforma e, com ele, o seu olhar sobre o quadro. Há ainda uma condição de outro na pintura que ganha um certo distanciamento da vivência do personagem, à medida que se torna um interpretante de uma época e de um homem fantasmagóricos. Esta alteração de significado do quadro exprime a própria situação existencial do personagem que aproxima a tela da mesma condição da filha morta, assombrando-o como uma miragem noturna no Sobrado. Daí, a grafia do R/retrato com a letra minúscula. Nesta etapa do enredo, Rodrigo é o oposto do homem sedutor e a pintura assume a posição de objeto do Sobrado que acompanha tempos diferenciados dos integrantes da família, sendo um tipo de fantasma envelhecido e eternizado. A projeção do homem sobre a tela rompendo fronteiras fica mais evidente no olhar de Flora sobre o R/retrato presente no segundo volume de *O Arquipélago*:

Aos poucos, como que uma onda de calor começou a irradiar do Retrato, reconfortando-a, aquecendo-a. Flora aproximou-se da tela. Lembrava de certas peculiaridades do marido- cacoetes, gestos, o tom de voz, aquele vezo de ajeitar o nó da gravata.

[...]

Flora contemplava agora o Retrato, sacudindo a cabeça lentamente, como uma mãe diante de um filho travesso. Rodrigo pouco mudara naqueles últimos doze anos. Estava agora um pouquinho mais corpulento, e seu rosto, que até os trinta guardava algo de juvenil e quase feminino

[...]

Flora recuou um passo e ficou a comparar a moda masculina do tempo em que aquele retrato fora pintado com as roupas de 1922. Veio-lhe à mente a figura do ex-promotor, primeiro nos seus trajos de “almofadinha”, depois, vestido à gaúcha, como vira no Angico, em cima de um cavalo-capitão das forças revolucionárias. A imagem de Miguel Ruas se transformou na de Rodrigo, que ela visualizou barbudo, triste, debaixo de um poncho, sob a chuva, em meio do escampado (VERÍSSIMO, 2004, pp. 332-333).

O trecho acima refere-se a uma circunstância comum às mulheres da família Terra Cambará a da espera de seus homens enquanto vão para as guerras no Rio Grande do Sul. Flora projeta a imagem do marido no quadro que responde com um calor aconchegante. Cria-se, portanto, uma atmosfera

fantástica em que não se sabe se é o quadro que reage ao olhar da personagem ou se Flora que projeta seus anseios e carências na tela. Contudo, é certa a condição personificada do R/retrato diante da esposa solitária, sendo grafado com a letra maiúscula. O *representamem* é ressignificado, ao passo que a personagem lhe fornece traços físicos e comportamentais não existentes na tela, criando um novo interpretante que, é por si só, a imagem do marido reinventado para saciar a saudade da esposa. Um “outro” surge a partir dos vazios existenciais da própria Flora, recriando o Rodrigo que aprendeu a amar. Todavia, o olhar da personagem não é linear e homogêneo. E o R/retrato se pluraliza. A mesma personificação cede à imagem icônica sem o envolvimento afetivo, quando a personagem analisa imparcialmente a tela e compara o Rodrigo do presente com o de um passado retratado na tela. E o R/retrato volta à sua condição de objeto, pintura que reflete um passado de uma forma de ser e de se vestir de um Rodrigo aos vinte anos e, ao mesmo tempo, torna-se um espelho fantástico do *ethos* de um Rodrigo sofrendo as consequências físicas e psíquicas da guerra. Esta plurissignificação do objeto dentro de um mesmo olhar traduz a relevância semiótica da pintura na obra. Apesar de ser um ícone cuja marca é a expressão de traços particulares de um Rodrigo aos 24 anos, ele é representado por signos diferenciados conforme o olhar de quem o interpreta, projetando seus anseios, medos, raivas ou, quem sabe, convicções. É o que acontece com a relação dos filhos individualmente com o objeto. Segue-se abaixo a projeção de Floriano sobre o R/retrato no segundo volume de *O Arquipélago*:

Eu me comprazia em comparar o famoso retrato pintado por D. Pepe com seu modelo vivo, e, às vezes, quando me pilhava na sala, ficava na frente da sala, namorando a imagem paterna, num espécie de narcisismo, pois era voz corrente que eu me parecia com o Velho [...] eu via naquele retrato a projeção da pessoas do meu pai num plano ideal muito conveniente aos meus sonhos de menino, isto é, numa dimensão que ele não só permanecia jovem e belo, mas principalmente impecável, quero dizer, um Rodrigo que jamais faria a minha mãe sofrer, que jamais sairia atrás de outras mulheres (VERÍSSIMO, 2004, p.102).

O trecho refere-se à memória de Floriano em relação ao seu processo de construção identitária, projetando ideias sobre si e sobre o pai misturadas no R/retrato. Floriano é um personagem que vive a dupla condição da semelhança física com o pai e a educação/influência psíquica da mãe. O seu olhar sobre a pintura tem, por isso, uma dupla significação que transforma o ícone em um símbolo de construção identitária. Sobre a imagem de Rodrigo Cambará, o personagem projeta a sua própria imagem numa identificação narcisista e, ao mesmo tempo, os anseios da mãe, numa fusão de papeis e numa derivação de nomes Flora/Floriano. Ora, neste sentido, o quadro tem a mesma função de espelho psíquico, presente na última reflexão de Flora apresentada neste artigo. Por isso, está grafado com a letra minúscula. Segundo um prisma semiótico, comporta-se como um signo que se traduz conforme o olhar do receptor.

Apesar da imagem manter-se a mesma no centro da sala, ela é ressignificada pelo subjetivismo de quem a interpreta e outros signos se apresentam sobre o retrato pictórico ao longo do desenvolvimento enredo, fazendo-o um catalisador de Rodrigues. A impressão que se dá para o leitor, então, é que para cada interpretação de um integrante da família Terra Cambará há a construção de um quadro sobre o original, isto é, um signo sobre outro, numa relação de semelhanças para com o objeto (sujeito histórico) que se efetiva por conta da interpretação de cada indivíduo em relação a Rodrigo Terra Cambará. Por isso, a pintura se torna um recurso estético relevante para a constituição do perfil de Rodrigo.

A pintura se detém em congelar uma circunstância, uma personalidade por ser uma representação artística de um espaço e de um corpo preciso. Para o Sobrado, o quadro passa a ser a representação de uma identidade a ser apreciada e incorporada à memória de seus descendentes. Todavia, não é um signo fixo e acabado, porque quem o vê o relaciona a suas experiências. Esta sequência de construções de imagens diferentes ocorre porque o quadro é incorporado à estrutura de uma narrativa romanesca cuja composição acontece a partir de um desenvolvimento de ações diferentes em estágios da história do Rio Grande do Sul e da família que o representa. Por isso, o R/ retrato de Rodrigo se torna móvel pois está adequada à linguagem literária que busca distender as imagens simultâneas na sucessão das ações, **enquanto a pintura**, de um modo geral, condensa a sucessão das ações num único instante significativo e sugestivo (OLIVEIRA, 2010, p.69). O quadro, portanto, modifica-se, à medida que o olhar de cada indivíduo do Sobrado se altera dentro de um contexto histórico. O olhar mais associado a um discurso político de um determinado momento da história do Brasil e do Rio Grande do Sul é o de Eduardo sobre a imagem do pai na pintura:

Eduardo voltou-se para o Retrato de Rodrigo Cambará que pendia da parede da sala, dentro de sua moldura cor de outro velho.

- Ali, está o símbolo das coisas que nós comunistas combatemos. O dono da vida, o moço do Sobrado, o morgado, a flor de várias gerações de senhores Feudais, muitos dos quais começaram como ladrões de gado e foram aumentando o seu patrimônio por meio do saque, do roubo, da conquista à mão armada e à custa do suor e do sangue do trabalhador rural. Olha só a empáfia, a vaidade. Parece que ele está dizendo: "Eu sou o dono do mundo, o sal da terra" (VERÍSSIMO, 2004, p. 348-349).

A vitalidade que inspira Pepe a transmitir a expressão de triunfo ao Rodrigo representado no seu retrato pictórico é reinterpretada pelo filho do protagonista com novo sentido: dominação, exploração, imposição de poder sobre os mais fracos. Ora, a imagem é a mesma, mas os contextos históricos e as experiências de cada um são distintos. Pepe pintou o Rodrigo jovem, médico apaixonado por causas sociais, que no início de sua carreira lutou a favor de ideias socialistas. Todavia, Eduardo vê aquele que conheceu mais tarde e que

traiu a imagem inicial, tornando-se o grande senhor de terras a favor de um regime ditatorial, contrário aos seus princípios originais, identificando-se com a representação histórica dos estanceiros do Rio Grande do Sul. Esta alteração de imagens sobrepostas no quadro revela o caráter mutante da personagem dentro da obra que se evidencia mais pelo olhar das pessoas que convivem com ele, observam-no e o projetam na tela, sua maior fonte de identidade.

Um dado importante a se frisar no discurso é a afirmação do quadro sobre Rodrigo Cambará como símbolo. No estudo da Semiótica, o símbolo se diferencia do ícone por sua relação arbitrária em relação ao referente. Segundo Décio Pignatari (2004, p.16), o ícone “mantém uma relação de analogia com o objeto”, sendo exemplificado por objetos, desenhos e sons. Já o símbolo possui uma “relação convencional com o objeto” (PIGNATARI, 2004, p.16). Assim, os ícones “se organizam por similaridade e por coordenação, enquanto os símbolos se organizam por contiguidade (proximidade) e por subordinação” (PIGNATARI, 2004, p.16). Assim, na fala de Eduardo nota-se a consciência da transição do quadro de apenas imagem semelhante à do pai revelando-lhe, para se tornar a representação de ideias convencionais associadas ao quadro por uma relação mais abstrata. O personagem olha a tela e vê uma figura generalizada além da particular: o fidalgo, o senhor feudal, o patriarca. Assim, sobre a figura individual de Rodrigo são colocados todos os estanceiros que enriqueceram pela exploração dos mais pobres, comparando-o a uma falsa fidalguia pela exploração da terra alheia. É uma visão, portanto, influenciada por um discurso socialista que cala a própria experiência de amor do filho em relação ao pai, depois revelada ao leitor, na sua reação de transtorno com a morte da figura paterna. Percebe-se, portanto, que o olhar de Eduardo exprime a tradução mais evidente do ícone para o símbolo pela criação no sujeito leitor de um interpretante, ou seja, a interpretação do quadro traduzida em outro signo (SANTAELLA, 1995). A multiplicação identitária de Rodrigo mais evidente se expressa nas reações dos familiares, ao olharem para o R/retrato de Rodrigo Terra Cambará na circunstância de doente terminal no terceiro volume de *O Arquipélago*:

Todos agora miram o Retrato, menos Flora que tem os olhos baixos, e, Floriano que observa as reações dos outros à palavra do médico. Julga perceber uma reação de ironia na face de Sandoval; uma impaciente indiferença na de Bibi, um misto de simpatia e de piedade na de Silvia. Quanto à mãe, Floriano nota que não consegue disfarçar um mal-estar (VERÍSSIMO, 2004, p.31).

As reações de cada familiar exprimem a construção estabelecida por cada indivíduo de um interpretante, enquanto o “próprio resultado significante”, ou seja, “efeito do signo”, sendo criado na mente de cada intérprete. Não se visualiza a imagem que cada personagem cria de Rodrigo ao olhar para o seu *representamem*, mas a impressão que esta criação mental deixa no rosto de cada sujeito, expressando o Rodrigo que cada um vê na tela. E a junção destas reações expressa o próprio olhar do Sobrado/família sobre o patriarca. A ausência de um

olhar sobre a tela de Flora exprime as decepções da mulher traída cuja imagem magistral da pintura só reforça a tendência a Rodrigo se impor como homem pela multiplicação de casos fora e dentro do Sobrado. A ironia de Sandoval e a indiferença de Bibi somam-se para a construção de uma nova família nuclear que se estende além do Sobrado e que busca um nova relação com a pintura de Rodrigo Terra Cambará: o parasita burguês que precisa manter hipocritamente a imagem do grande patriarca para se alimentar economicamente de suas posses e a filha que abdica de sua afetividade pelo pai para reverenciar apenas o que sua “imagem” pode lhe fornecer financeiramente. Em contrapartida, o olhar de piedade e de carinho de Silva revela ainda a perpetuação de uma ancestralidade na família. Apesar de não ser filha carnal, a personagem passa a ser aquela que, de fato, carregará no comportamento a tradição feminina Terra Cambará de amar e respeitar seus patriarcas, apesar das adversidades. A personagem olha para, de fato, um pai que está morrendo, mas que intimamente lutará para manter vivo na memória de seus descendentes, apesar de todas as mudanças que estão além do R/retrato e dos erros de Rodrigo. É neste sentido que está a importância do quadro. Trata-se de um ícone que se estende além da história de um homem, tornando-se a sua memória viva, após a sua morte. Como se nota no trecho de desfecho da saga em que se apresenta o olhar de Floriano para o Sobrado após o dia de ritos fúnebres referentes à morte de Rodrigo na última página da saga:

No silêncio do casarão, só ouviu o tique-taque do relógio de pêndulo e, vindo do andar superior, o surdo bater da cadeira de balanço de Maria Valéria. O “Sobrado está vivo”, pensou sorrindo. Entrou na sala de visitas acendeu uma das lâmpadas menores e ficou algum tempo a olhar afetuosamente para o retrato de corpo inteiro do pai. Depois subiu para a água-furtada, ascendeu a luz, fechou a porta e olhou em torno como que já a despedir-se daquele ambiente (VERÍSSIMO, 2004, p.458).

A importância do trecho está em apresentar a interpretação de Floriano sobre o estado de personificação do Sobrado na história da família. O espaço ganha vida pelos objetos que se encontram na sala dos quais o personagem destaca: os sons do relógio e da cadeira de balanço e a presença imponente do R/retrato de corpo inteiro de Rodrigo Terra Cambará. O tique-taque do relógio representa a voz do próprio tempo agindo sobre a casa e, por consequência, os familiares que moram nela. Já o ranger da cadeira de Balanço é a sobrevivência da ancestralidade apesar do tempo, representada na figura vitalícia de Ana Valéria insistindo em guardar o Sobrado, como o fez Bibiana e sua cadeira de balanço. Todavia, o R/retrato é a personificação da sobrevivência do pai além de sua morte como ícone do patriarca que manterá vivo o próprio Sobrado, colocando Rodrigo Terra Cambará como a personagem, de fato, mais importante da família, por conta de sua capacidade de se eternizar como exemplo para as novas gerações, mesmo que seja um exemplo ressignificado *ad infinitum* pelos novos olhares que aparecerão nos seus descendentes posteriores, como já foi observado ao longo deste artigo.

Desta forma, este trabalho estabeleceu um estudo semiótico sobre a saga *O tempo e o vento*, à medida que demonstrou como o retrato pictórico de Rodrigo Terra Cambará transitou da funcionalidade de objeto artístico representativo da construção identitária do burguês gaúcho do início do século XX para se tornar um personagem do enredo nos volumes de *O Retrato* e *O Arquipélago*, influenciando a construção das identidades de Rodrigo segundo as interpretações do próprio protagonista e de seus familiares sobre a tela. Foram apresentados os momentos de concepção, execução e recepção do quadro a fim de que se compreendesse como a pintura é recriada esteticamente na obra, enquanto tema e linguagem, tornando-se, depois, protagonista do enredo.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de estética e de literatura: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 2002

BACHELARD, Gaston. **Os pensadores: O novo espírito científico; A poética do espaço**; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: abril cultural, 1978.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

D'INCAO, Maria Ângela. **Mulher e família burguesa**. In (org) DEL PRIORE, Mary. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2007.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

LUKÁCS, Georg. **Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades, Editora. 34, 2000.

MERREL, Floyd. **A semiótica de Charles Peirce hoje**. Ijuí: Ed Unijuí, 2012.

NOTH, Winfried. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995. (Coleção E, 3).

OLIVEIRA, Andrey Pereira. **LAOCOONTE, DE LESSING, PASSAGEM OBRIGATÓRIA: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE PALAVRA E IMAGEM**. Revista Graphos. João Pessoa, Vol. 12, N. 2, Dez./2010 - ISSN 1516-1536.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Poesia e outras artes**. Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA). Vol.9 n.2, dezembro de 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>.

_____ **A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.

_____ **A assinatura das coisas: Peirce e a literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

STRICKLAND, Carol e **BOSWELL**, Jonh. **Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Trad. Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

VERÍSSIMO, Erico. **O tempo e o vento, parte 1: O Retrato I**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____ O tempo e o vento, parte 2: **O Retrato II** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____ O tempo e o vento, parte 3: **O Arquipélago II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____ O tempo e o vento, parte 3: **O Arquipélago III**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004