Número de chamada
Clas. T/UNESP
PHA M 481m
Tombo nº J.392

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

FAAC – FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

SÂNDERSON REGINALDO DE MELLO

BIBLIOTECA UNESP CAMPUS BAURU

A METALINGUAGEM COMO COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

BAURU

2003

Ficha catalográfica elaborada por
DIVISÃO TÉCNICA DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO
UNESP - Bauru

Mello, Sânderson Reginaldo de.
A metalinguagem como comunicação midiática / Sânderson Reginaldo de Mello. - - Bauru : [s.n.], 2003.
161 f.

Monografia (Especialização) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. José Alcides Ribeiro.

Co-orientador: Profª. Drª. Nelyse A. M Salzedas.

1. Comunicação 2. Letras 3. Literatura. 4. Artes. 5. Pintura 6. Metalinguagem. I – Título. II – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comuicação.

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

FAAC – FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

SÂNDERSON REGINALDO DE MELLO

A METALINGUAGEM COMO COMUNICAÇÃO MIDIÁTICA

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de Bauru, para a obtenção do título de Mestre em Comunicação (Área de Concentração: Comunicação Midiática).

Orientador: ***Prof. Dr. José Alcides Ribeiro***

Co-orientador: ***Prof[a]. Dr[a] Nelyse A. M. Salzedas***

BAURU

2003

DADOS CURRICULARES

SÂNDERSON REGINALDO DE MELLO

NASCIMENTO	21.11.1975 – ALTÔNIA/PR
FILIAÇÃO	Jacób Guimarães de Mello Aparecida Cabral das Mercês
1995-1999	Curso de Graduação Faculdade de Letras da Universidade Estadual de Maringá
1999/2002	Professor de Língua Portuguesa do Ensino Fundamental e Médio
2000-2002	Curso de Pós-Graduação em Comunicação, nível de Mestrado, na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - UNESP, Câmpus de Bauru
2002	Professor do Ensino Superior
2002-2003	Coordenador de Curso de Letras



À ***Aparecida Cabral das Mercês***

Mãe, conselheira, amiga, irmã, companheira dos momentos mais difíceis. E alegres também.

Por me gerar, educar, aconselhar, ralhar, compadecer, e alegrar-se comigo.

Por sempre, mais do que tudo...acreditar.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho não seria realizado se não fosse o auxílio que muitos dispensaram. Ajuda que se manifestou de forma direta e indireta. Pessoas que participaram bem próximos desse processo; outros conhecidos que permaneceram à distancia; e há aqueles aos quais nem conheço, mas que de alguma forma deram sua contribuição. Contudo, manifestamos em particular nossa gratidão:

à professora Dra. Nelyse Apparecida Melro Salzedas, do Departamento de Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, que brilhantemente me orientou na produção desse estudo, com paciência, dedicação e, principalmente, competência.

à professora Dra. Clarice Zamonaro Cortez, do Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá, UEM, por sempre confiar em nosso trabalho e interesse pelo estudo e pela pesquisa acadêmica.

à UNESP, aos coordenadores do curso de Pós-Graduação e funcionários que sempre colaboraram com nosso desenvolvimento durante do curso.

aos meus familiares Roberto, Sandra, Efraim, Eliaquim e Elihon; Leonildo, Cecília, Beatriz, António e Mercedes; Miguel, Maria, José, António, Francisco; pelo apoio inestimável.

a meu pai, Jacób Guimarães de Mello, por colaborar na realização desse projeto.

As diferenças não são muitas entre as palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de querer ser palavras.

José Saramago

Manual de Pintura e Caligrafia (1977)

RESUMO

O conceito de metalinguagem versa sobre um código que trata sobre ou descreve outro código ou linguagem. Por exemplo, um filme pode abordar a produção cinematográfica, a mensagem de um poema pode expressar a respeito da arte poética e um romance expressar sobre o processo de produção de seu gênero narrativo. Objetivamos estudar o livro como um meio de comunicação, assim, o formato de impressão do livro e o enredo do romance foram utilizados como objeto de pesquisa. O enredo dispõe face a face tanto os mecanismos de produção pictográfica (a pintura) como caligráfica (a escrita). Mas, quando seu protagonista tenta delimitar essas duas forma de comunicação, aparentemente distintas, ele descobre como são idênticas, pois eram ambíguas formas de expressão em sua origem. *Manual de pintura e caligrafia* trata dessas mídias na forma também de mídia impressa, o livro. Assim, podemos entender a metalinguagem como um meio de comunicação midiática.

Palavras-chave: Metalinguagem, Literatura, Comunicação, Artes.

ABSTRACT

The metalanguage concept aims about a code that treats or describes about another code or language. For example, a film may show a cinematographic production; the poem's message may communicate about the poetry issues; a novel may express the production process of its literary genre. We intended to work the book as a means of communication, so, the book form press and the novel's plot were observed as research project. The plot connect face to face the mechanisms of pictographic production (the painting) as the calligraphic (the writing). But, when the protagonist tries choose between both the communication patterns, seemingly different, he realizes how similar they are, because they were the same kind of presswork in their original formation. The *Manual de pintura e caligrafia* is a pressed book that talks about these medias. Therefore, we may see the metalanguage as a mediatic communication process.

KEYWORDS: Metalanguage, Literature, Comunication, Art.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 11

CAPÍTULO 1 – O LIVRO: UM PRODUTO MIDIÁTICO..... 25

1.1 - O livro manuscrito..... 34

1.2 - O livro impresso..... 63

CAPÍTULO 2 – O LIVRO E A CAPA..... 76

2.1 - O livro moderno..... 76

2.2 - Manual de Pintura e Caligrafia e seus elementos paradoxais..... 89

CAPÍTULO 3 – A LEGIBILIDADE E A VISIBILIDADE..... 110

3.1 - As fronteiras entre o visível e o legível..... 110

CAPÍTULO 4 – A METALINGUAGEM EM *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*..... 128

CONCLUSÃO..... 154

ÍNDICE ICONOGRÁFICO..... 156

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 157

INTRODUÇÃO

É crescente a valorização das pesquisas sobre a Comunicação em seus diferentes gêneros e formatos. De fato, os avanços dos meios de comunicação, que a sociedade atual presentifica, carecem de análise a respeito da complexidade e da força que a informatização acarreta para com os que dela usufruem. Todavia, o pensamento teórico sobre os meios de comunicação é uma realidade que ainda muitos desconhecem, mas, hodiernamente, grande parte da população mundial convive com as profundas influências das avançadas tecnologias nos ditos "antiquados" meios de comunicação, como a mídia impressa. Nessa dissertação, visa-se enfocar os diversos fatores que delimitam as fronteiras entre as mídias impressas: o romance e a pintura - uma vez que ambas são importantes suportes de mensagem entre interlocutores.

Não há como compreender a comunicação sem pensar no processo que a constitui, que é pela linguagem. É por seu intermédio que as relações sociais se fundamentam. São os códigos que estão na base das inter-relações entre indivíduos de um grupo social, assim, a amplitude de uma mensagem depende do domínio do maior número de pessoas do código utilizado.

Distante disso, devemos pensar na mensagem em termos de uma construção. Há quem afirme que quanto mais simples forem a forma e o conteúdo de uma mensagem, maior número de receptores em potencial. Nesse sentido, sua originalidade, sua retórica e o abuso de sua técnica compositiva tenderão à diminuição de seu alcance.

unesp

Para podermos expressar com clareza a proposta de nossa pesquisa, devemos falar a respeito do conceito de *comunicação midiática*, e delimitarmos o nosso objeto de estudo.

Dentre os suportes materiais mais estudados das mensagens está a *comunicação midiática.* O termo *Mass Media* , empregado por Mauro Wolf em *Teorias da Comunicação,* é a designação mais contundente à essa idéia, pois esse vocábulo define a comunicação aplicada à mensagens que alcancem uma grande difusão. A Comunicação Midiática tem no coletivo sua principal característica. Assim, tem-se como grandes mídias a imprensa escrita e visual, a rádio, a televisão, o cinema etc.

Os Meios de Comunicação de Massa (MCM) constituem sistemas que funcionam a partir da função do conteúdo da mensagem, do objetivo que determinado conteúdo visa e do público alvo a que se destina. Assim, os MCM impressos podem ser classificados como os panfletos, cartazes, jornais e os livros impressos (objeto temático desse estudo).

Todo *mass media* é imperativo em sua emissão; pois, segundo Francis Vanoye, em *Usos da Linguagem – Problemas e técnicas na produção oral e escrita,* "levam à despersonalização da mensagem e à uniformização da cultura" (p. 265). No mundo contemporâneo como em tempos mais remotos o homem vive sob a ditadura dos *mass media.* O universo cultural criado pelos MCM força a inclusão do indivíduo sem que esse possa *a priori* tecer suas escolhas. Os *mass media* dispensam, acima de tudo, os pontos de vista individuais. Por outro lado, a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

capacidade de absorver a cultura propagada depende da associação cognitiva pessoal.

Uma vez que os MCM trabalham com a pulverização da informação, os indivíduos tendem a memorizá-la de forma seletiva. Nesse sentido, a cultura se apresenta fragmentária, necessitando que o público realize conexões para compreender o significado das informações em andamento. Portanto, a cultura uniformizada é tanto homogênea, quanto fortuita, pois os níveis psicológicos de absorção inconscientes ocorrem na maioria das informações divulgadas, na maioria das sociedades.

A influência dos MCM no agir das pessoas não implica somente os elementos sinestésicos e/ou os estímulos visuais que exploram. Mas está fundamentalmente na ambigüidade pessoal e na uniformização da cultura, como se afirmou anteriormente. De um lado, provoca a perda do caráter de identidade (individual e social), por outro predispõe à produção de uma cultura unilateral, ideologicamente falando.

Esse fato pode ser esclarecido se se observar o número cada vez mais crescente dos diferentes formatos de divulgação da informação. A grande massa tende a ler os mesmos livros, revistas e jornais e a assistir aos mesmos programas de televisão; pois a diversidade não corresponde à variedade e à uniformidade cultural. Como exemplo, observe-se que as editoras sempre fazem uma triagem no material a ser publicado, estabelecendo critérios que se distanciam muito dos objetivos de se propagar e democratizar a cultura e o conhecimento.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Os MCM são também espelhados à medida que levarmos em conta a divisão da sociedade em classes, pois os mesmos se adequam ao nível do público-alvo que determinado conteúdo deve atingir. Os critérios utilizados para a adequação precedente das mensagens veiculadas estão na base da faixa etária, sexo, profissão, nível de formação intelectual; porém, o que é particular possui uma tendência a ser sobreposto pelo coletivo.

Há também aspectos que defendem a idéia da diversidade de informações. Isso põe em dúvida a imanente massificação dos indivíduos sociais, uma vez que a noção mais plausível seria afirmar que os MCM, na verdade, buscam satisfazer o maior número possível de receptores.

Se esta idéia final for coerente, os MCM favorecem a diminuição dos pontos de vista e opiniões antagônicas entre os indivíduos, porque estarão satisfeitos quanto aos seus desejos, ideais e valores socioculturais de forma simultânea. Numa primeira instância, os MCM deveriam se adequar aos critérios de diversidade social e cultural dos seus destinatários, contrariando o que se afirmou anteriormente. Porém, ao se observar o aspecto relativo à pulverização da informação, haja visto que não ocorre necessariamente uma adequação mas, efetivamente, o cultivo dessas mesmas diferenças, é correto afirmar que os MCM's criam meios de difusão especializados, dentre os quais pode-se citar os cinemas, as livrarias, os jornais, as estações de rádio, os canais e os programas de televisão , entre outros.

Enfim, não há como divergir da idéia de que a comunicação de massa apresenta, entre suas características mais marcantes, a absorção, a recuperação e a

unesp

transformação. Na primeira característica, uma cultura particular, metonimicamente, pode ser difundida ao coletivo e tornar símbolo deste. Em segundo, uma cultura já obsoleta, ultrapassada, pode ser reavaliada e reintroduzida num meio social, sendo novamente identificada como valor. Em terceiro, aspectos julgados irreverentes, anti-éticos, imorais (ou não) podem ser combatidos e aceitos; opiniões podem ser mudadas e o agir individual e coletivo, transformados.

O poder dos MCM reside, atualmente, não somente na ciência que trata de sua produção e reprodução, positiva e negativamente falando, mas principalmente pelo aspecto da linguagem utilizada. As linguagens sincréticas – de *Sincretismo*, termo apresentado pela semiótica greimasiana, no *Dicionário de Semiótica*, designando como a ação de diferentes linguagens de manifestação – participam dos anúncios publicitários da tevê, rádio, cartazes etc., como também a oralidade, que pode se afastar da escrita. Nesse último aspecto entende-se a grande capacidade de alcance desses meios.

Segundo Vanoye, as linguagens dos MCM tomando como exemplo a linguagem oral, supracitada, possuem meios específicos de conservação e transmissão tão superiores quanto ao que se pensava da escrita com os avanços tecnológicos da imprensa. Uma dessas vantagens é a rapidez com que a mensagem pode ser decodificada pelos destinatários; outra, a simultaneidade de sua difusão. Por fim, há aspectos que a linguagem escrita não representa - como a televisão que pode expressar gestos, tonalidades, aparências fisionômicas do enunciador da mensagem. Nesse sentido, surge outro detalhe relativo ao

surgimento dos MCM's, a instância de que produz e emite a mensagem (emissor) e a instância de quem absorve, recebe, ou melhor, consome os produtos desses meios (os receptores).

A comunicação sempre foi necessidade vital para todo grupo social. Mikhail Bakthin, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem,* acredita que a linguagem e a informação produz a cultura a partir das transformações, conquistas e anseios que uma sociedade adquire com o passar do tempo. Essa mesma cultura determina o aspecto de identidade de um grupo social para outro, destacando suas semelhanças e diferenças. Todavia, a comunicação entre os indivíduos apresentou-se inserida no bojo dos meios que foram criados para facilitar e ampliar seu alcance.

Ela pode vestir-se de diferentes tipos, diversificando e/ou mesclando-se pelo código e pela linguagem empregada nos meios que interagem os comunicantes. Como exemplo, é válido lembrar o código morse, a escrita gráfica, o gesto, o telefone, a televisão, a rádio e o cartaz publicitário. Contudo, é a mesma mensagem, veiculada nos meios, que pode-se entender o objeto da comunicação.

Nesse sentido, pode-se avaliar um esquema da comunicação segundo Roman Jakobson (1999), que distinguiu seis elementos da comunicação: Emissor, Canal, Mensagem, Código, Referente e Receptor. O Emissor é quem emite a mensagem e o Receptor, quem a recebe. A Mensagem é o conteúdo da informação, veiculada num Canal de comunicação, o Meio que circula a informação aos Receptores. Já o Código é o conjunto de signos, organizados e

unesp

combinados pelo Emissor, para representar a informação. O Referente é o contexto em que se aplica a mensagem veiculada.

Quanto ao Emissor e ao Receptor podem ser uma pessoa ou um grupo, todavia, ser receptor de uma mensagem não implica compreendê-la. Esta compreensão ficará por conta da competência do enunciador ao organizar a mensagem num determinado código, e do enunciatário em decodificá-la. Já o Canal de comunicação vai depender do repertório tecnológico, cujo emissor possui acesso, garantindo a veiculação da informação. Assim, destacam-se os meios sonoros (voz, ondas sonoras) e os visuais (luz, cores). Dessa forma, as mensagens podem ser classificadas como mensagens visuais (pintura, caricatura, desenho, fotografia, televisão, cinema, escrita gráfica etc.), mensagens sonoras (palavras, música, sons variados etc), mensagens olfativas (perfumes etc.), mensagens tácteis (tato, choque etc.) e mensagens gustativas (tempero etc.).

Em se tratando do código, este se constitui como sistema de signos os quais serão determinados pela linguagem a qual deverão enquadrar, como a linguagem verbal (a palavra escrita) e não-verbal (a pintura). O referente pode ser classificado como *situacional* e *textual*. O primeiro trata das circunstâncias (espacial, temporal etc.) em que a mensagem é emitida (a situação, a realidade). O segundo trata dos elementos do contexto lingüístico, ou seja, do objeto textual; neste caso, um romance, uma carta, um filme, uma pintura etc.

Jakobson (1999), a partir do esquema que distingue os seis elementos da comunicação, estabeleceu, paralelamente, seis funções lingüísticas correspondentes ao processo da comunicação: a Função Expressiva, a Função



construção da mensagem, produzem o efeito de sentido próprio do significado almejado pelo emissor.

A última função está no cerne desse estudo: a Função Metalingüística. Esta função pode ser observada quando o código de uma mensagem explicar o próprio código utilizado pelo emissor. Como exemplo, pode-se encontrar essa função num filme que versa sobre o tema do cinema, ou de um poema ou romance que aborde a poesia ou a comunicação literária como objeto temático.

Entretanto, deve-se entender que essas funções não são exclusivas de algumas mensagens, posto que elas se entrecruzam e co-laboram, mas uma ou outra pode aparecer com mais ênfase. Todavia, Jakobson foi criticado por analisar o problema da linguagem por uma forma artificial, dando importância à expressividade e a recepção de uma informação unicamente.

Por outro lado, essas funções não abarcam todas as implicações relacionadas ao processo de produção, transmissão e recepção de uma mensagem. Elas não apresentam características peculiares, sendo que, dependendo do receptor e do contexto, um enunciado pode ser entendido como expressivo ou apelativo. Mas a teoria jakobsoniana é profícua na análise de enunciados, simplificando os elementos envolvidos e as funções em que tais mensagens foram desenvolvidas, precisando assim sua natureza.

Diante do objeto de nosso estudo, a teoria jakobsoniana pode servir de modelo, enquanto determinante dos processos envolvidos na mídia estudada: o livro. A própria história que esse objeto suscita em seu enredo sugere a mensagem de um emissor ponto de partida para um receptor ponto de chegada.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Nossa reflexão parte do princípio da análise do método dedutivo. Fica então claro o título desse estudo ao abordar a *metalinguagem*, ou seja, o caráter de leitura especulativa que o termo possibilita. Assim, realizaremos uma leitura crítica do romance *Manual de Pintura e Caligrafia* do escritor português José Saramago, publicado em 1977. As edições que servirão de *corpus* para este estudo são, respectivamente, a primeira impressa em 1983 pela Editorial Caminho, Lisboa; prefaciada por Luís de Souza Rebelo e cuja capa e orientação gráfica foram feitas por Joel Serrão; a segunda é uma publicação datada em 1999 pela editora Companhia das Letras; São Paulo, com comentário de Carlos Vogt e capa de Hélio de Almeida, a partir do relevo do artista plástico brasileiro Arthur Luiz Piza.

Definido o *corpus* de estudo, delimitamos então a linha teórico-crítica utilizada em nossa pesquisa. Devido ao procedimento de leitura realizado em nossa análise, procuramos nos inteirar sobre a teoria da Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss. A razão é a relação texto-leitor que se configura como influxo dialógico que favorece o método empregado. Porém, contrariando uma possível falsa impressão, nosso estudo não corresponde ao interesse da *teoria* e da *crítica literária*, mas logicamente concentrará alguns elementos que suscitam na investigação, por se tratar de um *corpus* cujo gênero literário – o romance – evidencia.

Por conseguinte, chamamos também a atenção para a própria leitura dessas mídias que Saramago comunica por meio de sua obra. Isto é, no *Manual de Pintura e Caligrafia*, Saramago realiza um cruzamento entre o modo de

representação da pintura e da caligrafia, cujo *traço* é destacado como gesto comum a essas duas produções. Mostraremos que a *metalinguagem* norteará o racionalismo estético dessas diferentes e ambíguas representações, apresentando os limites em que o legível e o visível entram, harmoniosamente, em conflito.

Nesse sentido, a problemática dos limites discutíveis entre essas mídias se apresentam sobre a vestimenta da própria mídia impressa: o livro. Porém, para se entender a profundidade dessa reflexão deve se ter em mente o percurso estabelecido nesse estudo, que procura entender todo o processo comunicativo possivelmente suscitado pelo *corpus* pesquisado. Isto é, as divisões prescritas nesse trabalho não se orientam pela gratuidade, mas procuram espelhar as discussões que as obras literárias aparentemente sugerem.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, intitulado *O Livro: Um Produto Midiático*, abordaremos sobre as especulações que se travam sobre a origem e o futuro do objeto *livro*. Em seguida, partiremos sincronicamente para uma historiografia desse objeto, desde o *livro manuscrito* até o *livro impresso*. Nesse primeiro momento, investigaremos a respeito da história da escrita e, paralelamente, do livro, até sua concepção material (como mídia impressa)

No segundo capítulo, *O livro e a Capa*, principiamos a refletir sobre *o livro moderno* até sua concepção virtual (como mídia eletrônica). Em seguida, em *Manual de Pintura e Caligrafia e seus Elementos Paradoxais*, faremos uma apreciação do significado do título do romance do *corpus* escolhido e suas respectivas capas. Enfim, o livro é tratado como forma de comunicação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Com base na história do livro, demonstraremos que os vocábulos "manual", "pintura" e "caligrafia" possibilitam uma ligação com o processo histórico da palavra escrita. Alguns teóricos entendem que a valorização da imagem revela um retorno do homem às pinturas das paredes das cavernas, às primeiras formas de comunicação impressa. Nesse sentido, lembram que a palavra escrita possui a mesma raiz histórica da imagem.

No terceiro capítulo, *A Legibilidade e a Visibilidade*, em *As Fronteiras entre o Visível e o Legível*, faremos um estudo sobre as distinções entre a sintaxe do texto verbal e do texto não-verbal. Procuraremos observar como o processo de leitura de um texto não-verbal se espelha no modelo de leitura do verbal. Todavia, sabendo *a priori* que não existem regras universais para a leitura do texto não-verbal, mesmo porque sua leitura sempre passará pelo crivo do pensamento, isto é, da linguagem verbal. Dessa forma, o exercício metalingüístico irá favorecer a identificação dos elementos básicos e as diferentes técnicas empregadas na produção da imagem como os primeiros passos para uma leitura. Porém, em princípio, buscaremos enfatizar nessa discussão que o signo ideológico tanto está para o verbal como para o visual, devido ao seu caráter comunicativo na representação das idéias e ao desenvolvimento de uma retórica.

Finalmente, no quarto capítulo, *A Metalinguagem em 'Manual de Pintura e Caligrafia'*, buscaremos trabalhar como ocorre o processo de comunicação, distinguindo os elementos básicos das funções da teoria da comunicação, principalmente, a *função metalingüística*. Em virtude da temática supracitada, vimos que o texto analisado versa sobre uma validação estética da

pintura e da escrita, motivado por uma leitura crítica que parte de um processo metalingüístico de comunicação, materializado na palavra escrita. Nesse aspecto, a metalinguagem assume uma dupla função no presente trabalho. Existe enquanto elemento *extratextual* do corpus de análise, e enquanto elemento *intratextual* desses textos, co-participando do seu enredo.

Linguagem que discute linguagem, eis uma definição de metalinguagem. É nesse sentido que procuraremos ilustrar a problemática proposta.

unesp

Capítulo I

O LIVRO: UM PRODUTO MIDIÁTICO

CAPÍTULO 1 – O LIVRO: UM PRODUTO MIDIÁTICO

Atualmente, o livro tem possibilitado especulações, em se tratando de sua continuidade frente ao futuro, em relação ao surgimento de novas tecnologias que o querem convertê-lo em algo obsoleto, ultrapassado. A cultura, a educação e a ciência Ocidental em muito nutriram um sentimento de empatia com o livro quanto à sua funcionalidade e à sua identidade tão original, mediante seu caráter de conservação e comunicação do conhecimento. Por outro lado, conferiu-se grande importância ao livro pela sua capacidade de estar, principalmente no que se concebe ao século XX, próximo ao leitor devido sua maior produção e distribuição[1].

No XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Congresso Intercom 2001 – o tema central girou em torno d'*A Mídia Impressa, o Livro e o desafio das Novas Tecnologias*. O documento sobre o tema supracitado levou o mesmo título, sendo elaborado pelo professor Aníbal Bragança, da Universidade Federal Fluminense - UFF. Nesse texto, apresentam-se problemáticas que introduzem as questões que serão desenvolvidas e analisadas por diversos núcleos de pesquisa durante o evento. Por conseguinte, observa-se que o documento faz uma leitura do texto *Understanding media* de Marshal MacLuhan, traduzido por Décio Pignatari para a edição brasileira, publicada pela

---

[1] Durante a exposição da problemática até então em introdução, serão feitas abordagens que elucidam sobre o livro em seu processo histórico de produção e distribuição. Na idéia acima apresentada, buscou-se fazer uma referência à popularização do livro durante o período supracitado, em função da explosão da leitura ocorrida no século XVIII e XIX.

unesp

Editora Cultrix, cujo título tornou-se *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem.* Entre outros fatores, devemos enfatizar alguns dos principais questionamentos suscitados por esse Evento, os quais convergem com algumas das propostas desenvolvidas nesse estudo:

> Como permanecerá o livro na era da Internet? O livro virtual tomará o lugar do livro de papel ou poderão conviver? A interatividade das novas tecnologias acabará com o antigo fascínio do texto na "quietude do papel"? Como ficam autores e editores (e seus direitos) diante das possibilidades de apropriação, modificação e difusão dos textos nas redes telemáticas? As novas perspectivas culturais abertas pela informática conduzirão a uma homogeneização global ou, teria razão McLuhan que previu, nesta situação, a emergência do local, do singular e das minorias? O livro perdeu seu papel emancipador? E a imprensa é ainda fundamental para a construção da cidadania em nosso tempo? Como encarar os desafios sociais da exclusão na cultura cibernética contemporânea? E na educação, qual o papel do livro diante do potencial das novas mídias?[2]

Da mesma forma, o livro tem-se apresentado como objeto de estudo por muitos teóricos que traçam sua valorização mediante as perspectivas culturais das décadas vindouras, tais como Emanuel Araújo, Wilson Martins, Martyn Lyons e Roger Chartier[3] , entre outros. Por conseguinte, é unânime a presença em muitas

---

[2] BRAGANÇA, Anibal. *Documento sobre o tema central: A mídia impressa, o livro e o desafio das novas tecnologias*, 2001. Disponível em : http://www.intercom.org.br. Acesso em; 29 jul 2001.

[3] É importante ressaltar alguns trabalhos desses estudiosos que são de extremo valor para a nossa discussão: ARAÚJO, E. *A construção do livro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1986, 674p.; MARTINS, W. *A palavra escrita: História do livro, da imprensa e da biblioteca.* 3ª. Ed., São Paulo: Ática, 2001, 519p.; LYONS, M. "A História da Leitura de Guttemberg a Bill Gates". In:

discussões de uma problemática acerca do objeto livro no tocante ao que se pode conceber a uma possível "crise". Dessa forma, surgem questões que podem indagar a respeito do conceito desse objeto, das formas de leituras, do público leitor, dos diferentes formatos e gêneros de livros, e também do conceito de biblioteca.

É profícuo lembrar ao que a escolha de um livro pode ser influenciada a partir de uma situação de leitura. Assim, é importante nesse início de estudo indagar sobre quais os fatores que possibilitam o julgamento de um livro por parte de um leitor. Walty em "Palavra e Imagem: leituras cruzadas" expõe essa idéia, citando Manguel a partir da obra "Uma história da leitura", em que o estudioso afirma:

> Minhas mãos, escolhendo um livro que quero levar para a cama ou para a mesa de leitura, para o trem ou para dar de presente, examina a forma tanto quanto o conteúdo. Dependendo da ocasião e do lugar que escolhi para ler, prefiro algo pequeno e cômodo, ou amplo e substancial. Os livros declaram-se por meio de seus títulos, seus autores, seus lugares num catálogo ou numa estante, pelas ilustrações em suas capas; declaram-se também pelo tamanho. Em diferentes momentos e em diferentes lugares, acontece de eu esperar que determinados livros tenham determinada aparência, e, como ocorre com todas as formas, esses traços cambiantes fixam uma qualidade precisa para a definição do

---

LYONS, Martynm. LEAHY, Cyana: *A Palavra Impressa: Histórias de Leitura do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999, p.7-22; CHATIER, R. *Cultura Escrita, Literatura e História: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001; 189p. CHATIER, R. *A Aventura do Livro- do Leitor ao Navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1999, 159p.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> livro. Julgo um livro pela sua capa; julgo um livro pela sua forma.[4]

Faz-se importante sublinhar aqui a expressão "minhas mãos" (idéia essencial a ser desenvolvida nesse estudo), que envolve uma atitude de manipulação do objeto livro por parte do leitor. Outrossim, porque não abordar também outros órgãos dos sentidos nessa correspondência livro-leitor, como a visão e a audição? Tem-se na visão, a plasticidade. Na audição, a leitura[5].

Refletimos então que, quanto à plasticidade, deve-se observar a formatação, as cores e a encadernação do livro, sua materialidade. Quanto à audição, o tipo de leitura: oral ou silenciosa. Todavia, o que faz do livro um livro?

Em princípio, o livro é um objeto como um outro qualquer. Podemos encontrá-lo numa estante, sobre uma mesa, ou guardado numa caixa. O livro, enfim, é um objeto de consumo. Mas se o consideramos um objeto, o que o faz transcender ao *status* de livro? Quais são os fatores envolvidos nesta transposição de sentido? Qual o conceito de livro?[6]

Em primeiro lugar, devemos observar que escritores escrevem textos e não livros. O texto é depois trabalhado pelo processo de editoração em livro

---

[4] WALTY, Ivete L. C. *Palavra e Imagem: leituras cruzadas*, p.18.

[5] Sobre a relação entre os órgãos dos sentidos e o processo de leitura faço menção à obra organizada por Ana Hatherly , *Poéticas dos Cinco Sentidos,* Lisboa: Bertrand, 1979. Nesse conjunto de ensaios, além dos estudos dedicados ao Olho, Nariz, Boca e à Mão, vale lembrar no tocante ao escritor José Saramago o fato de discorrer sobre o *Ouvido*.

[6] Em se tratando do conceito de livro, o que se tem expressado sobre a palavra até o presente estágio dessa escrita é o conceito moderno de livro como é apresentado no Dicionário Michaelis, onde o verbete é definido como: "**Livro** *sm* (*lat libru*) **1** Segundo a Unesco, publicação não

impresso. Por outro lado, apresenta-se a instância da leitura como o principal meio dessa transformação. Isso vai de encontro ao que Cavallo e Chartier defendem:

> Devemos lembrar que não existe texto fora do suporte que permite sua leitura (ou escuta), fora da circunstância da qual é lido (ou ouvido). Os autores não escrevem livros: não, escrevem textos que se tornam objetos escritos – manuscritos, gravados, impressos e, hoje, informatizados – manejados de diferente formas por leitores de carne e osso cujas maneiras de ler variam de acordo com as épocas, os lugares e os ambientes[7].

Um texto em formato de livro pode assumir diferentes linguagens, dependendo do público e da época em que é reeditado. Um exemplo é a inserção de ilustrações numa nova edição de um texto[8]. Haverá assim a manifestação de diferentes linguagens que irão participar de forma uníssona no processo de apreciação do leitor. Tem-se, então, o que Lucrécia D'aléssio Ferrara designa como *Intersemiotização*[9].

---

periódica, impressa, contendo pelo menos 48 páginas, excluída a capa". Cf. *MICHAELIS MODERNO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA*, p. 1270.

[7] CAVALLO, G., CHATIER, R. (Orgs.) *História da leitura no mundo ocidental*. p.9.

[8] Ao realizar uma crítica à Teoria da Recepção, Lyons procura analisar a dimensão histórica de um texto, observando que o texto literário não pode ser apenas observado como algo "estático" ou "imutável". Segundo Lyons, "eles são constantemente reeditados através dos tempos, em versões e formatos diferentes e a preços variáveis. Cada reencadernação de um texto tem por alvo um novo público, cuja participação e expectativas são dirigidas não apenas pelos autores, mas por estratégias de publicação, ilustrações e tantos outros aspectos físicos do livro". Cf. LYONS, M. op.cit., p. 10).

[9] Os textos mistos apresentam essa *intersemiotização*, que nada mais é que uma relação dialógica entre diferentes linguagens, cujo papel imprescindível do leitor produzirá o sentido a partir da

Isso suscita o entendimento de um caráter de complementaridade de cada potencial de expressão na totalidade do objeto livro. Estamos nos referindo à contigüidade de diferentes textos e linguagens impressas em formato de livro. Por conseguinte, há todo um mecanismo de editoração que nasce desde a produção de um texto, a seleção dos materiais, revisão e diagramação, cujo papel é exercido pelo editor, *"quem se encarrega de reunir o conjunto das seleções que devem ser feitas para publicar um livro: escolha do texto, escolha do formato, escolha de um certo sentido de um mercado por meio da publicidade e da difusão, o que significa que o editor desempenha um papel central para unificar todos os processos que fazem de um texto um livro"*[10].

Assim, como exemplo, temos na opinião de Plínio Martins Filho – produtor, revisor e diagramador e diretor editorial da Editora Edusp – a importância do pensar no projeto gráfico de um livro, pois acarreta na sua boa ou má aceitação no mercado, bem como a necessidade de se fazer a arte final de um livro em moldes de perfeição. Em "Livros, Editoras & Projetos", organizado por Martins Filho a partir de depoimentos de editores, tais como Jerusa Pires Ferreira, Jacó Guinsburg e Maria Otília Bocchini, ao tratar das "Relações Editoriais: a Relação Produtor/Editor", Martins Filho afirma:

---

confluência de leitura desse textos. *"...na intersemiotização, a origem permanece constantemente visível, porque, o amálgama sígnico, que produz essa linguagem oriunda da correlação de signos, depende da relação do receptor interpretante e o impulso e o processo criadores ficam patentes e em constante ebulição, em eterna produção"*. FERRARA, L. D. *A estratégia dos signos*, p. 86.

[10] CHATIER, R. op. cit., p. 50.

> O acabamento do livro é outra grande preocupação do produtor editorial e gráfico, pois funciona como um "cartão de visita" para o público leitor. É o primeiro ponto de contato do leitor com o livro, antes mesmo de com o seu conteúdo. Como qualquer produto à venda, a primeira impressão que se tem de um livro é a que predomina. Nessa medida, o livro deve se apresentar bem-feito. Logo de início, com uma capa bem impressa, bem colada, bem refinada e esteticamente agradável[11].

Walty[12] comenta que atualmente editores, pesquisadores e livreiros têm discutido sobre um novo significado da palavra livro. A proposta seria tratar o livro como "registro de idéias" ao invés de texto impresso. Neste caso, dar-se-ia maior liberdade e independência do suporte ao qual o livro estaria consolidado, como o papel, a fita magnética, o cd-room.

Por outro lado, se procurarmos entender todo esse universo de transição que gira em torno do livro nos últimos anos, devemos elucidar o processo de sua transformação histórica. Em face disso, verificamos que o livro é um produto cultural, que se transformou em paralelo com o desenvolvimento da sociedade humana. Notadamente, esse elo se caracteriza pela aquisição da linguagem e da expressão escrita, pelo desenvolvimento da leitura e pelas diferentes tecnologias.

Para ilustrar essa idéia, mediante a problemática sugerida, tomemos o conceito de livro sob o enfoque literário delineado pela *Merriam Webster's*

---

[11] MARTINS FILHO (Org.) *Livros Editoras & Projetos*, p.75.

[12] WALTY, Ivete L. C. op cit. p. 29.

unesp

Encycolpedia of Literature. O verbete **Book** (tradução em língua inglesa para livro) é assim definido como:

> **1**.a set of written sheets of skin or tablets of wood or ivory. **2**. A set of written, printed, or blank sheets bound together into a volume. **3**. A long written or printed literary composition. **4**. a major division of a treatment or literary work. **5**. a libretto or the script of a play[13].

O verbete possui uma única entrada, mas além das cinco acepções destacadas nessa enciclopédia, é apresentado um comentário que trata do desenvolvimento histórico do livro desde o papiro egípcio (3.000 a.C.) até a mídia eletrônica no século XX. Desse modo, a definição retratada confere um sentido propriamente lógico, haja visto o caráter generalizado cujo significado é atribuído. Assim, em comparação ao termo encontrado no Michaelis: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, observa-se uma certa fraternidade entre as definições[14].

---

[13] MERRIAN WEBSTER'S Encyclopedia of Literature, p. 156.

[14] No MICHAELIS Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, o termo é abordado com uma amplitude maior (um total de nove acepções e vários subverbetes) pelo fato de não se limitar à instância da literatura. Há o mesmo resgate histórico realizado pela *MERRIAN WEBSTER'S encyclopedia of literature*, como nas seguintes definições: "**2**. Coleção de lâminas de madeira ou marfim, ou folhas de papel, pergaminho ou outro material, em branco, manuscritas ou impressas, atadas ou cozidas umas às outras. **3**. Divisão de uma obra literária. **4**. Qualquer coisa que pode ser estudada e interpretada como um livro: *O livro da natureza"*. **5**. Registro, no qual o comerciante assenta suas operações. **6**. Maço de objetos, como amostras de papel ou tecido, formuários etc., cosidos ou grampeados uns aos outros em forma de livro. **7**. O mesmo que *folhoso* , *sm* **8**. *Diplom* Reunião de peças diplomáticas referentes a qualquer assunto ou a um período de tempo. **9**. *Inform* Qualquer aplicação multimídia; livro eletrônico". MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa, loc.cit.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Contudo, a presença do motivo histórico dando alicerce ao termo é um aspecto predominante.

No *The Dictionary of Art*, editado por Jane Turner, o termo **Book** apresenta três instâncias que tratam do significado em sua *origem*, sua *produção* e uma última dedicada à *decoração* e *ilustração*. Além de uma bibliografia da maior importância, com autores como Marshal McLuhan e E. Turner, conferindo ao verbete um caráter de ensaio, o texto realiza inúmeras *entradas* para que, no ato de leitura, o leitor possa ampliar sua compreensão conferindo outros verbetes relacionados com o artigo, tais como: "Manuscript"; "Paper"; "Egypt, Ancient"; "Parchment"; "Roll and Papyrus"; "Pen", "Epigrams"; "Studio"; "Printing"; "China"; "Islamic Art"; "Script"; "Book Illustration"; "Miniature"; etc. Nesse sentido, encontramos na introdução desse texto uma definição do termo antes de se abordar as outras subdivisões: "**Book**. Portable object for storing information – usually a text of significant lengh – to be transmitted by means of scripts, notations, pictures or photographs, which are either inscribed by hand (*see* MANUSCRIPT, § I) or printed"[15]. Todavia, esclarece-se em seguida que, apesar

[15] TURNER, Jane (Ed.). *The Dictionary of Art*, p341. Nessa definição encontramos pontos em comum com as demais anteriormente apresentadas nesse estudo. São semelhantes as noções de livro como objeto que visa a transmissão de informações, de idéias; pelo fato de ser um objeto portátil, com a presença de diferentes textos (escritos, fotográficos e pinturas) e também por serem produzidos pelas mãos ou impressos. Contudo, ao final do artigo, escrito por Ann Sutherland Harris, há considerações sobre a importância do livro no mundo moderno e sobre a influência da era da informação e das novas tecnologias: "The book continue to play an important role despite the rapid development of information thecnology. Neverthless, a new element has been added to the possibilities of information storage: as the codex increased the ease of access to the information stored, and as printing guaranteed the authenticity of mechanically copied text, so the computer has brought about the possibility of manipulating information stored". Cf. Ibid, p.345.

unesp

da abordagem histórica, o artigo objetiva como princípio examinar a desenvolvimento do livro na cultura Ocidental[16].

Contudo, não há como não conceber o livro como meio de comunicação. Esse exame insere todo o conjunto de definições até agora justapostas, desde a constituição dos seus materiais. Assim, na sua urdidura, o que o realmente o determina como tal é a articulação das idéias e das palavras. Mas como divulgador de idéias que se materializam nas palavras, seu valor histórico se firma numa dicotomia livro/leitura. Nesse sentido, a história do livro está para a história da leitura. Por conseguinte, esta última está para a história da expressão escrita.

De fato, os maiores estudos sobre o livro apontam seu espaço fronteiriço em relação ao seu passado e a ruptura que se estabelece no presente. Para dar sentido às novas mudanças que estão sendo propostas e, de certa forma, efetivadas, devemos realizar um resgate acerca de suas "metamorfoses". Dessa forma, o nosso olhar se focaliza em dois pontos que se traçam historicamente: o livro *manuscrito* e o livro *impresso*.

1.1. O LIVRO MANUSCRITO

A caverna pode ser considerada como o primeiro conjunto de textos produzidos pelo homem. Nas paredes dessas antigas habitações, foram deixados traços que possibilitam entender o universo humano em função de seu convívio

[16] É portanto também o objetivo desse estudo. Ou seja, fundamentar nosso pensamento com referência à cultura Ocidental.

com a natureza e com a sociedade. Essa relação estava muito estruturada pelo que o ser humano poderia produzir por suas mãos, assim, possibilitando a idéia de que este poderia transformar o seu próprio meio.

Essa transformação acarretou um desenvolvimento em níveis material e intelectual. Foi pela capacidade de abstração que o homem efetuou seu desenvolvimento espiritual, inteligível. Dessa forma, a linguagem foi a maior manifestação gerada pela capacidade abstrativa da natureza humana. Todavia, antes mesmo do homem começar a dar um certo sentido às coisas em relação à articulação das palavras que começavam a surgir, foi a mão que primeiro aproximou de forma mais efetiva a experiência humana com base nas suas sensações. Martins (2001) afirma, analisando a relação das mãos no processo constitutivo da linguagem humana, que:

> O homem da caverna utilizando as mãos nas primeiras tentativas de talhar a pedra, exercia na realidade um prodigioso esforço de abstração, trabalhava mentalmente, na sua rudeza bronca, mais que o grande sábio moderno, precedido de toda uma civilização preparatória: a mão, fazendo a coisa, graças ao comando de um espírito ainda obscuro e pesado, ia, por seu lado, permitir o aparecimento da linguagem, e mesmo provocá-lo. Que seja o grito, a frase ou a palavra que tenham aparecido inicialmente, a linguagem representava o princípio da grande dominação do homem sobre as coisas.[17]

Através da manipulação da natureza, foram produzidos objetos que auxiliassem o homem em suas atividades diárias. Por outro lado, com o auxilio

dessa capacidade abstrativa, o homem sentiu o desejo de figurar o ambiente à sua volta, suas experiências, seus valores e temores. Assim, os objetos que criara, como pontas de lança, pedras pontiagudas, auxiliaram-no na representação das coisas que por ele pareciam conhecidas, ou que queria que fossem reconhecidas.

Diante disso, interessa-nos o fato de que as imagens deixadas pelo homem são uma forma de comunicação[18]. Essas pinturas rupestres aduzem uma narrativa, um fato, um poder, uma idéia sob a focalização de um indivíduo enquadrado num ponto de vista de contextualização histórica. A esse respeito, Walty faz o seguinte comentário:

> Desenhando nas paredes das cavernas, o homem não só se comunicava como queria assumir alguma forma de controle sobre o mundo. Para ele a imagem era a própria coisa, tanto que, antes de sair para a caçada, atingia o animal desenhado, sujeitando-o. Por esse gesto, pensava garantir também a abundância de animais a serem caçados. A imagem era, pois, elemento fundamental de um ritual mágico. Por outro lado, ao fixar o animal nas paredes, o homem da época construía uma narrativa, já que, muitas vezes, os desenhos seriados criavam histórias. Além disso, mesmo que não contem uma história, por não apresentarem um necessário encadeamento, esses desenhos podem ser vistos como narrativas na medida em que chegam até nós com a força de um texto histórico[19].

---

[17] Martins, W. op.cit., p.19.

[18] Um exemplo dessas pinturas foram as deixadas na caverna de Lascaux, na França.

[19] WALTY, Ivete.L.C. op. cit. p. 14.

Por essa razão, podemos afirmar que no princípio da palavra está a imagem, e para ambas o traço. É a evolução do traço que marca a passagem da imagem pintada (desenho) para a imagem escrita (palavra), ambas em suas propriedades representativas. Neste caso, tem-se uma relação fronteiriça entre o visível e o legível[20] compartilhando de uma gênese e significado similar, cujo traço é a sua expressão maior. Em outras palavras o *traço* é uma evidência concreta do *gesto plástico* que se encontra na escrita desde a sua criação até os dias de hoje. Enfim, traço e gesto plástico são ambivalentes.

Em capítulo intitulado *"Literatura e pintura, o conflito harmonioso"*, do estudo sobre a obra poética do poeta português José Régio, no livro "Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado", Eunice Ribeiro tece o seguinte comentário que em muito se aproxima do pensamento anterior:

> A escrita humana, desde as suas manifestações ancestrais em que não era ainda fonetizada, sempre pressupôs, portanto, a imagem: ora uma imagem mais <<realística>>, como no caso os desenhos pictográficos das cavernas que não obedeciam ainda a nenhum modelo fixo e consensual de representação gráfica; ora uma imagem mais simbólica, como acontece com os ideogramas egípcios e chineses em que a escrita se afasta progressivamente do figurativo e os signos se linearizam e adquirem cada vez mais um caráter simplificado e abstracto. Finalmente, a escrita fonética, manuscrita ou impressa, não deixa de corresponder a um gesto plástico,

[20] Dedicaremos em capítulo posterior um estudo mais aprofundado acerca da *legibilidade* e da *visibilidade.*

> capaz de, em certos casos, suscitar o fascínio visual.[21]

Por essa razão, devemos indagar como se deu esse processo? De que forma ocorreu a passagem do simbólico para o figurativo e deste para o fonético? Nesse sentido estamos falando do desenvolvimento da escrita, e sobretudo devemos direcionar paralelamente a idéia de que o desenvolvimento da escrita sugere o desenvolvimento do livro, e ambos não existiriam se o homem pela sua capacidade de abstração não houvesse desenvolvido a linguagem.

Roger Chartier define que os momentos básicos para o nascimento do texto e o seu desenvolvimento para o livro são dois: a invenção do alfabeto e a invenção da imprensa[22]. Dessa forma, para se chegar à criação do alfabeto a escrita humana passou por várias transformações, desde a linguagem pictográfica até a fonética. Porventura, a relação entre alfabeto e escrita são de certa forma equivalentes, se houve tal distinção nesse estudo foi devido ao caráter didático do raciocínio.

Através da observação das imagens deixadas pelos homens primitivos, vimos que estes realizavam uma imagem muito simples do mundo que os cercava. As figuras deixadas nas paredes das cavernas são consideradas os primeiros documentos escritos, a primeira linguagem escrita. Dessa forma, pode se dizer que estas imagens eram figurativas, pelo seu ponto de vista simplista. Assim,

---

[21] RIBEIRO, Eunice. Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado, p. 20-21.

[22] CHATIER, R. op. cit., 2001, p.37.

unesp

entendemos que a primeira linguagem humana foi a linguagem figurada, ou Pictografia.

O termo *Pictografia* em sua etimologia vem do latim *Pictus*, cujo significado entende-se o que é "pintado, ornado, bordado, colorido, matizado"[23] e *Graphiarius* "relativo aos estiletes (com o que se escrevia)"[24]. Já no dicionário Michaelis, o verbete *Pictografia* é definido como "escritura primitiva ideográfica, em que as idéias são expressas por meio de cenas ou objetos desenhados[25]". Enfim, o que o homem primitivo escreveu por meio da pintura foram cenas de caça, animais, objetos, os fenômenos da natureza e a si próprio[26], como observou Pierre Gaxotte citado por Wilson Martins:

> Observou-se que as decorações se situam a grandes distâncias subterrâneas, nas partes mais profundas e mais obscuras das cavernas, em recantos escondidos onde não se percebe nenhum traço, nenhum detrito que possa fazer crer tenham sido regularmente habitados. Em Cabrerets (França), para se chegar à sala das pinturas, é necessário rastejar em túneis estreitos, e o explorador que a descobriu não encontrou senão um burril de sílex. Em Niaux, as pinturas estão a oitocentos metros da entrada. Encontram-se igualmente nas paredes esboços bizarros, cabeças, máscaras, silhuetas, órgãos

---

[23] FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino Português*, p.415.

[24] Idem, Ibidem, p.243.

[25] MICHAELIS Moderno Dicionário da Língua Portuguesa, p.1616. Para *grafia* entende-se como a "maneira de escrever letras, quanto à sua forma, e palavras, com relação às letras e sinais diacríticos nelas empregados; caligrafia, ortografia". Cf. Ibidem, p.1047.

[26] Se o interior dessas cavernas pode ser reportado aos primeiros livros do homem, assim também se pode pensar como a primeira tela de pintura.

unesp

> sexuais, todos reunidos de estranha maneira. Ou ainda desenhos de mãos muito numerosos, obtidos pela aplicação da mão contra a rocha, em seguida delineada a cores.[27]

De uma preocupação não tanto estética, mas possivelmente místico-religiosa, os traços impressos nas paredes, com o tempo, e com o domínio de uma técnica mais apurada neste tipo de trabalho, esses desenhos passaram a representar idéias, coisas ou fatos que giravam em torno de suas necessidades interiores, espirituais, inteligíveis. Neste ponto, surgem os primeiros sinais de uma escrita que pode ser denominada *Ideográfica*.

Ainda no período que se considera como a pré-história do homem, não havia uma equivalência entre a determinação de uma letra e som. Sequer havia uma linguagem que se pode dizer articulada. A escrita ideográfica, ou melhor, o ideograma, era a representação simples de um pensamento. Era o perfil de uma espécie de raciocínio primitivo, baseado numa lógica natural. Dessa forma, este tipo de representação também poderia ser identificado como uma imagem simbólica.

O contato com a natureza e a ânsia de entender e agir sobre a mesma leva o homem a criar objetos que o auxiliem na sua labuta diária. A variedade desses utensílios, somado ao desejo de se fazer lembrar algumas experiências, favorece a produção de traços que irão sugerir a interpretação de fenômenos que passavam a ser observados, porém, não compreendidos. Entre os quais gravava-se na pedra traços que lembram o sol e a lua, que simbolizavam o dia e a noite. A

---

[27] GAXOTTE, Pierre. *Historie des Français*, t. I, p.18-19 apud MARTINS, W. op. cit., p. 36-37.

unesp

escrita simbólica é uma necessidade natural pela ausência de uma linguagem oral, fonetizada. Os grandes representantes deste tipo de escrita foram os traços *cuneiformes* e os *hieróglifos*.

O termo *Cuneiforme* origina-se do latim *cuneus* e *forma*[28] , entendendo-se um tipo de representação escrita no formato de uma cunha. Os sinais eram empregados a partir dos objetos comuns ao homem desse período, como as pontas de lanças, cunhas, já com a intenção de expressar um pensamento. Wilson Martins apóia a idéia de que as características da escrita cuneiforme devem ser interpretadas com naturalidade, e explica que:

> A escrita cuneiforme tira seu nome, como se sabe, do aspecto exterior dos sinais, que se apresentam em forma de cunhas. Esse aspecto se deve a um fator de ordem material, o caniço talhado obliquamente, empunhado como um pilão, e com o qual o escriba talhava rapidamente um tablete de argila fresca. A "página" era em seguida cozida ao forno, como uma telha comum. Ainda no caso da escrita cuneiforme, os documentos arqueológicos demonstraram que, ao contrário do que se pensou por muitos anos (digamos, por muitos milênios, visto que os próprios babilônios acreditavam nisso), não há nenhuma ligação histórica entre esse sistema e os processos pictográficos.[29]

---

[28] "*Cuneus, -I*, subs. m. I. sent. Próprio: 1.) cunha (para rachar madeira ou apertar). – II – sent. Figurado: todo objeto em forma de cunha (com frente pouco extensa e formando os lados a parte mais longa". FARIA, Ernesto. op.cit., p.151.

[29] MARTINS, W. op. cit., p.43-44.

unesp

Esse tipo de representação data de cerca de 3000 a.C., foi aperfeiçoada pelos assírios por volta de 2000-1000 a.C. Todavia, foram os babilônicos que relacionaram estes sinais a significações fonéticas, ou melhor, à linguagem silábica. Por conseguinte, foram os fenícios que transformaram estes primitivos sinais a algo mais próximo do caráter de alfabeto.

A primeira "gramática" foi encontrada na dinastia do rei Hamurabi. A seu pedido, os escribas ficaram incumbidos de organizar um conjunto de regras para se ensinar e conservar a pronúncia dos sinais cuneiformes. Esse conjunto de normas recebeu a denominação de "Silabário". Posterior a esse documento, surge uma lista de sinônimos com expressões e equivalentes paradigmas.

Já o rei Assurbanipal idealizou uma biblioteca com "livros" de barro. Seu desejo era arquivar e possibilitar que esses documentos estivessem sempre à sua disposição quando necessário.

> No ano de 650, antes da vinda de Cristo, no fabuloso palácio em Nínive, reuniu uma "biblioteca" que, no seu melhor período, chegou a ter 31.000 tabuletas de barro, contendo quase tudo o que se havia produzido no país que fosse de utilidade para o rei.
> Nínive foi destruída por inteiro. Mas os seus vencedores estavam muito interessados no ouro e na prata para se lembrarem de fazer mal às desvaliosas tabuletas de barro. No esquecimento dos séculos, elas chegaram, em sua maioria, em bom estado, até o ano de 1887 quando foram descobertas e em parte decifradas.[30]

[30] DONATO, H. *A palavra escrita e sua história*. p.37.

A escrita cuneiforme atingiu o máximo de sua expansão. No auge, já fonetizada, essa escrita tinha entre 400 a 500 sinais diferentes, contudo, estes sinais viriam a se tornar apenas 36 letras, devido aos persas que, sucedendo os assírios, desenvolveram essa escrita.

A escrita hierográfica se caracterizava por ser estritamente figurativa, devido sua origem ideográfica. O desenho simbolizava de forma pura um objeto ou uma idéia. Assim, esse tipo de representação denominou-se hierográfica (gr. *hieros*: sagrado; e *glaphein*: grafar), ou seja, a descrição das coisas sagradas.

O hierógrifo passou também por transformações; todavia, sua continuidade foi dificultada por não abandonar seu caráter simbólico e fonético. Ainda no início, manteve-se como representação de aspecto ideográfico, como a imitação das coisas. Em seguida, os objetos representados tornaram-se símbolos, ou seja, transmitiam um pensamento, um raciocínio sobre algo. Posteriormente, esses símbolos passaram a representar também sons e, finalmente, tomaram características de um alfabeto.

> Havia duas maneiras muito diferentes de escrever os mesmos hieróglifos. Uma, demorada, cuidadosa, bem acabada e rica em detalhes, que era a maneira de escrever dos "escultores", dos que trabalhavam na pedra dos monumentos, nos túmulos, etc. a outra rápida nervosa, dos escribas, que trabalhavam com penas de aves ou com juncos afilados, sobre material diverso: peles de animais, papiros, etc. Os primeiros faziam obra de arte, os segundos deixavam documentos. Aqueles conservavam os hieróglifos na forma mais pura, eram conservadores. Os outros, à força de escreverem rapidamente, foram alternando pouco a pouco a

> velha forma – tal qual o homem que escreve apressadamente, simplificando e deformando os sinais. [31]

O aparecimento do papiro causou essa diversidade de representação. Os primeiros documentos representados em pedras, madeiras, placas de argila, caracterizavam um tipo de ofício mais demorado. O papiro modificou a técnica dessa escrita que se identificou pela rapidez, tanto pela maior praticidade na confecção do material utilizado, mas principalmente pelo próprio gesto caligráfico do escriba.

Por esse motivo, favoreceu o surgimento de três tipos de hieroglifos: duas que realizavam com caracteres mais tradicionais – denominados de escrita antiga ou hieroglífica; e uma mais moderna, ou seja, a escrita nova, também conhecida como hierática. Com o tempo, devido à necessidade de dinamismo e a popularidade dessa última expressão escrita, fez-se com que esta superasse às demais, havendo também uma certa simplificação dos caracteres. Finalmente, houve uma fase final do desenvolvimento dessa escrita com a criação dos caracteres demóticos[32], mas por fim foram substituídos pela escrita copta[33] introduzida no Egito pela expansão do cristianismo.

O surgimento do alfabeto deve ser observado sob o enfoque lógico da evolução da escrita, não apenas como um fator histórico. Partindo de silabismo oriundo da escrita ideográfica, o alfabeto desenvolveu um percurso que vai desde

---

[31] Idem, ibidem, p.45

[32] Escrita cursiva e de cunho popular entre os egípcios.

[33] Escrita egípcia que manteve os traços do alfabeto primitivo.

as primeiras manifestações sonoras da língua até seu mais complexo sistema de fonemas. Sua origem primeira pode ser configurada à civilização fenícia.

Os fenícios adquiriram uma importância respeitável neste sentido pelo fato de sua escrita dar origem ao alfabeto grego. Descendentes dos hebreus, os fenícios herdam destes os sinais necessários para sua escrita, desenvolvendo um sistema de representação de grande valor para a economia desse povo. Os fenícios tinham se destacado pelas suas relações comerciais e pelo domínio das técnicas de navegação marítima.

Dessa forma, eles somente viam a escrita sob o ponto de vista comercial, menos artístico, e mais comunicativo. Assim, seus sinais foram espalhados por diversas regiões do mundo. J. Vendryès, citado por Martins, observa o percurso lógico do nascimento do alfabeto, partindo provavelmente dos fenícios até sua expansão no mundo Ocidental por gregos e romanos.

> O alfabeto fenício exerceu uma influência inegável sobre o grego, como provam os nomes das letras gregas. [...] O alfabeto grego, aperfeiçoado pelos iônios, estendeu-se rapidamente por todo o mundo grego de uma maneira uniforme. Os gregos o transportaram para o Ocidente. Na Itália, é de Cumes, colônia dos eubeus de Cálcis, que o alfabeto passou para os latinos e para os etruscos. No vale do Ródano, o alfabeto grego penetrou por ocasião da fundação de Marselha; e aí se encontram ainda no começo da era cristã inscrições gaulesas em caracteres gregos.
> Na direção do oriente, é o aramaico que desempenhou o papel de propagador do alfabeto; papel considerável, justificado pelas circunstâncias históricas. Mas, esse papel foi favorecido por uma transformação da escrita.

> Da mesma forma por que a escrita hieroglífica, graças ao uso do papiro e às necessidades de uma grafia rápida, se tinha transformado no Egito em escrita hierática, depois demótica, a escrita fenícia ganhou no aramaico uma forma cursiva e prática; os ângulos se arredondaram, as cabeças das letras desapareceram, os traços passaram a terminar em espécie de caudas viradas sobre si mesmas. O alfabeto aramaico se estendeu à Índia, dele derivando a maior parte dos sistemas de escrita empregados na Ásia Central. Enfim, ele atingiu o Extremo Oriente, visto que o encontramos ainda hoje na escrita coreana.
> A escrita alfabética, última etapa da evolução da escrita, espalhou-se na Europa a partir da era cristã, graças aos gregos e romanos. É uma causa histórica que explica esse acontecimento, Isto é, a propagação do cristianismo. Os apóstolos que ensinaram a religião cristã aos povos pagãos, ensinaram-nos ao mesmo tempo a ler as Escrituras Sagradas e para isso foram obrigados a constituir alfabetos tomando por modelo o alfabeto pelo qual eles próprios liam.[34]

De acordo com os estudo de Wilson Martins, o alfabeto fenício data sua chegada entre os gregos por volta do século IX a.C. e, aproximadamente, no século IV tenha ocorrido a unificação do alfabeto grego[35]. Por sua afeição à cultura e às artes, os gregos aperfeiçoaram o alfabeto fenício desenvolvendo quatro tipos de ramos lingüísticos diferentes: o copta, o grego, o latino e o russo.

O aperfeiçoamento da escrita e suas principais vantagens que giravam em torno do desenvolvimento econômico, unido ao aprimoramento do alfabeto e

---

[34] VENDRYÈS, J. *Le Langage. Introduction liguistique `l'histoire*, p.383. Apud MARTINS, W. op. cit., p 49-50.

[35] MARTINS, W. Ibidem, p. 51.

unesp

sua utilização pelos gregos, define o seu uso quase por todo o mundo, porém, nas mais diferentes formas de representação:

> 1º.) Horizontalmente, da esquerda para a direita (entre os povos ocidentais).
> 2º.) Horizontalmente, da direita para a esquerda (povos de origem semítica: fenícios, caldeus, siríacos, judeus e árabes).
> 3º.) Verticalmente, da direita para a esquerda.
> 4º.) Verticalmente, da esquerda para a direita, sendo estas duas formas usadas pelos povos orientais); e
> 5º.) Horizontalmente, em linhas que iam ora da direita para a esquerda, ora da esquerda para a direita, tal como faziam os antigos germanos e escandinavos.[36]

Nesse sentido, o Império Romano, oriundo da civilização grega, espalhou o latim por todo o mundo Ocidental. Dessa língua, surgiram as línguas neo-latinas que se desenvolveram em diferentes regiões do continente Europeu. O latim era a língua em que se escrevia o livro manuscrito medieval, e vigorou séculos depois da invenção da imprensa.

O termo *manuscrito* origina-se dos vocábulos latinos *Manus,-i* (mão)[37] e *Scriptum,-i* (escrito, coisa escrita, escritura; redação, composição)[38], designando o texto que é escrito pela mão. À mão cabe a energia motora do homem para deixar impresso sua escrita. Sua anatomia revela um conjunto numeroso de nervos,

---

[36] DONATO, H. op. cit., p. 60-61.

[37] FARIA, Ernesto. Op. cit., p.330.

[38] Idem, Ibidem, p. 494.

músculos e ossos muito complexo, recebendo além do sentido táctil humano um potencial de apreensão.

Utilizada como arma pelo homem primitivo alargando aos próprios instrumentos que empunhava, a mão com o tempo passou comunicar, representando uma linguagem própria em que muitas civilizações se apropriaram. Muitos povos consideraram-na instrumento de poderes de magia, por meio de sua imposição curando ou amaldiçoando. Mas de uma maneira universal a mão é compreendida em sua natureza simbólica.

Na cultura judaica, a "mão de Deus" é o símbolo do poder de Deus, dando proteção ou efetuando algum castigo. No início da iconografia cristã, o gesto indicador da mão direita comunicava uma idéia de poder e austeridade divina, por outro lado a mão que abençoa é representada num gesto brando, suave e paternal. Já na Idade Média, por exemplo, os dedos da mão unidos e esticados representavam a "justiça divina".

A universalidade da linguagem das mãos é considerada na arte sua expressão de maior importância. Os artistas renascentistas com freqüência figuravam as mãos denotando algum sentido simbólico:

> Miguel Ângelo coloca na robusta mão que segura a funda, na estátua de *Davi*, a conotação da força da inteligência, do objetivo alcançado; e representa, com as mãos que tocam nos afrescos da *Criação do Homem* da Capela Sistina (Vaticano), a passagem de energia vital e sobrenatural. Leonardo da Vinci, no quadro *A Madona dos Rochedos*, dignifica as três mãos superpostas: a do Menino Jesus abençoado, a do Anjo com o indicador estendido e a da Virgem

> como que protegendo, com a palma voltada para baixo.[39]

Pensar sobre o texto manuscrito é realizar uma abordagem histórica do livro desde os blocos de argila, da madeira entalhada, do rolo de papiro e do pergaminho, todavia não deixando de ressaltar seu aspecto portátil. O manuscrito foi um objeto produzido a partir de diferentes materiais que nos dão a noção da transformação tecnológica que envolve o objeto de reflexão desse capítulo: o livro. Os materiais que o homem utilizou para se trabalhar na escrita são encontrados no reino mineral, vegetal e animal. Do reino mineral o homem encontrou as pedras, o barro de argila o ferro e o bronze onde com suas facas e estiletes realizavam sua escrita por meio da incisão. Encontramos esse tipo de escrita nas cavernas rupestres, nos templos gregos e demais construções romanas, por exemplo. Quanto à maneira de se realizar essa escrita, por meio de estiletes, é que se originou o termo *estilo*[40], nas artes literária, plástica, arquitetônica etc.

---

[39] MOUTINHO, Stella Rodrigo O. (Ed.) et ali. DICIONÁRIO de Arte Decorativa e Decoração de Interiores. p.238-239.

[40] Etimologicamente, a palavra *estilo* é oriunda do vocábulo latino *stilu* (stylus), *-i*: "Estilo (ponteiro de ferro ou osso, largo e chato numa das extremidades e cuja ponta servia para escrever em tábuas enceradas, servindo a parte oposta para apagar o que se tinha escrito; exercício escrito, trabalho de escrever; maneira de escrever, estilo" Cf. Idem, Ibidem, p. 517.

No dicionário Michaelis, por *estilo* entende-se a característica de uma obra de arte em determinado período ou grupo social. Sob o ponto de vista histórico, o termo também faz referência aos objetos de aspecto pontiagudo utilizados por povos da antiguidade para efetuar sua escrita em tábuas. Por outro lado, há o sentido que gira em torno do gesto característico que determinada pessoa utiliza para expressar suas idéias e pensamentos, representando-os por meio da pintura, da literatura, da arquitetura ou escultura etc. Cf. MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa, p. 896.

unesp

Em se tratando do reino vegetal, tem-se a madeira como a primeira e a mais perdurável matéria-prima, sendo empregada até os dias de hoje como se pode verificar na utilização do papel na mídia impressa. Mas na Antiguidade, o fator principal de seu uso em primeiro lugar está no fato de que a madeira não necessitava de maiores cuidados, tomando como modelo o papiro e o pergaminho. Aplicava-se apenas uma camada de cera sobre a madeira à qual era raspada pelo estilete, como explica Martins:

> Elas serviam para os mais variados fins: correspondência, cadernos de estudos, contas, anotações, e ofereciam a vantagem de servir indefinidamente, quando enceradas, bastando raspar a cera e substituí-la por outra. Encontram-se dessas tabletas até o fim da Idade Média, até nas mãos de Carlos Magno. Este último apenas iniciava um costume que foi o de muitos reis franceses, o de estabelecer em tabletas enceradas o "orçamento" do palácio.[41]

Quanto ao reino animal, encontramos no pergaminho seu maior representante. O resultado obtido através da preparação das peles de carneiros e ovelhas possibilitou uma revolução no trabalho da escrita. Por conseguinte, nem só a pele de animais fora utilizada na confecção do pergaminho. Martins afirma que alguns pergaminhos e até encadernações de livros foram obtidos a partir de peles humanas.

Por conseguinte, antes do nascimento do pergaminho, os blocos de argila foram utilizados na escrita por volta de 3000 a.C. a 700 a.C pelos povos da

---

[41] MARTINS, W. op. cit., p.60.

Mesopotâmia e demais regiões Orientais. A escrita era impressa pelo escriba quando a argila estava molhada. Em seguida eram secos pela luz solar ou aquecidos num forno.

Foram vários os formatos obtidos, dependendo da necessidade e do valor do texto impresso nesses blocos. Assim, além de sua forma quadrada original cujo texto poderia ser escrito de ambos os lados, pode-se também manufaturar em formas cilíndricas, sendo seu conteúdo identificado pela primeira frase do texto ou organizado segundo sua importância. Nesse sentido, o uso social desse objeto pode ser interpretado à partir do seu local de uso, ou seja, poderiam ser encontrados desde palácios, no comércio e nos templos. Enfim, eram um objeto que passou a ser essencial para a vida social.

Já a madeira tem sua origem no rolo de bambu utilizado na China e na Indonésia. Os textos mais comuns eram de caráter econômico, passando a adaptar também textos de cunho literário, filosófico e religioso. Estudiosos especularam que a característica vertical da escrita chinesa possui origem no rolo de bambu.

Placas de madeira também foram difundidas na escrita, sendo uma forma de imitação dos rolos de bambu. Essas placas eram furadas numa ou em ambas as extremidades e unidas por um cordão e seus textos eram escritos por meios do talho de facas pontiagudas.

A placa de madeira se popularizou quando o bambu começou a ficar insuficiente, e pelo fato de ser um material com uma facilidade maior de se encontrar na natureza. A escrita na madeira se popularizou pelo mundo, sendo encontrada no antigo Egito em diferentes formatos e tamanhos. A superfície da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

madeira era recoberta com barro, pó de argila ou cera. Em seguida era envernizada, polida ou mantida no seu estado original.

Utilizadas na Mesopotâmia, China, Indonésia e Egito, os gregos e romanos empregaram as folhas de madeira no formato retangular, podendo ser ou não removíveis, e recobriam sua superfície com uma camada de cera. Esse tipo de material serviu como referencial ao que a cultura latina veio a chamar de *Codex*.

O pano de seda e a folha da palmeira também foram uns dos materiais da escrita muito usados na China, na Mesopotâmia e no Antigo Egito, mas os metais também se caracterizam como uma das formas mais duráveis para esse tipo de comunicação escrita. Na Roma antiga, muitas leis foram documentadas em bronze e conservadas no Capitólio. Já o ouro e a prata, foram muito empregados no Oriente para imprimir textos religiosos, valorizando o conteúdo de uma carta, a importância de quem escrevia um texto ou para quem este era endereçado.

Outro suporte para a escrita foi o papiro, um material que teve sua procedência do Egito. Planta nativa das margens do rio Nilo, o papiro favoreceu o desenvolvimento de um meio de comunicação que se estendeu por mais de três milênios, partindo do Egito, depois na Grécia e finalmente em Roma. Muitos materiais foram empregados simultaneamente, porém nenhum possui o dinamismo do papiro, seja por meio de seu processo de produção (em maior quantidade), pelo trabalho da escrita (rapidez) e sua facilidade de manipulação (leveza).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Com o término do preparo do papiro[42], suas folhas geralmente eram unidas em forma de rolos, sendo realizada a impressão do texto num único lado. No princípio da era cristã, houve escassez desse material, tornando-o muito caro, vindo a ser substituído pelo pergaminho manuscrito. Assim, o papiro como material de escrita se encontrou praticamente extinto no século XIV d. C.

O Pergaminho veio substituir o Papiro no século II a.C., sendo usado no Ocidente até o fim da Idade Média. Seu nome faz alusão ao lugar em que se originou: a cidade de Pérgamo. A causa do seu surgimento nessa cidade é explicada da seguinte forma:

> Sob a fé de Plínio, o Antigo (responsável por tantas inexatidões de graves historiadores!), as histórias do livro costumam repetir que

[42] Wilson Martins, citando Plínio a partir do texto de Lecoy de La Marche, realiza uma descrição histórica do processo preparação do papiro: "divide-se com uma agulha a haste do papiro, cuja grossura é mais ou menos a de um braço, em folhas bem delgadas, mas tão largas quanto possível. A melhor folha é a do interior do tronco e assim sucessivamente, na ordem das camadas superpostas. Moldam-se as diferentes espécies sobre uma mesa umedecida com água do Nilo. Esse líquido turvo exerce o papel de cola. Sobre essa mesa inclinada colam-se primeiramente as folhas de todo o cumprimento do papiro, aparando-as apenas em cada extremidade, e em seguida colocam-se transversalmente outras camadas em forma de trama. A seguir, prensa-se o conjunto, obtendo-se uma folha que é secada ao sol. As folhas são reunidas entre si, colocando-se em primeiro lugar as melhores e assim sucessivamente. A reunião dessas folhas forma um *scapus* (mão)...As desigualdades, os defeitos do papiro, são polidos com um dente ou com uma concha, sem o que os caracteres poderiam desaparecer. Polido, ele é mais brilhante mas não pega a tinta satisfatoriamente. Depois de juntá-la com cola de farinha ou com miolo de pão cozido, de forma a ter o menos possível camadas secas interpostas, e de torná-lo mais macio que o próprio linho, adelga-se-o com um malho, Poe-se nova camada de cola, desfazem-se as dobras que se formaram e bate-se-o de novo com o malho"Cf. Cit. MARCHE, Lecoy de La. *Les Manuscrits et la miniature, p. 20.* apud MARTINS, W. op. cit., p. 61-62).

> Ptolomeu Epifânio, desejando combater a biblioteca de Pérgamo, criada por Eugênio II (179-158 a.C.), que se mostrava perigosa rival da de Alexandria, proibiu a exportação do papiro. Com isso, teria obrigado os engenhosos habitantes de Pérgamo a inventar um novo material de escrita, extraído de peles de animais, donde se deu o nome de *membrana pergamena, pergamenum,* pergaminho, que se lhe deu, depois de preparado, e cuja primeira menção se encontra num édito de Diocleciano, *De pretiis rerum venalium,* do ano 301.[43]

Preparado a partir de peles de animais, o pergaminho era feito principalmente de peles de cabras e carneiros. A pele após ser descarnada e limpa era coberta por uma camada fina de cal. Logo depois, raspava-se essa camada com pedra pome até se obter uma superfície lisa. Então, estava pronto para receber a tinta.

O pergaminho foi utilizado principalmente para se gravar documentos mais importantes, mas com o passar do tempo se popularizou, encontrando períodos em que houve também sua escassez. Dessa forma, os documentos que eram considerados mais velhos, de conteúdo pouco importante, tinham sua tinta raspada, sendo impresso um novo texto. O novo documento assim produzido era denominado de *palimpsesto*. Antes de se iniciar a fabricação do papel (com trapos) o pergaminho foi o mais popular veículo de comunicação por meio da palavra escrita.

> O pergaminho foi escrito, como o papiro, de um lado só, até que se descobriu ser perfeitamente

[43] MARTINS, W. Ibidem, p.65.

> possível fazê-lo nas duas faces. Enquanto a escrita era realizada apenas no reto, o pergaminho era enrolado, como o papiro, para constituir o *volumen*. A escrita no reto e no verso vai dar nascimento ao *codex*, isto é, ao antepassado imediato do livro. Com ele revoluciona-se o aspecto da matéria escrita e o das bibliotecas. Codex (pl. códices), na definição de Rouveyre, "é o nome dado aos manuscritos cujas folhas eram reunidas pelo dorso e recobertas de uma capa semelhante à das encadernações modernas. É, em suma, o livro quadrado e chato, tal como ainda hoje o possuímos". A diferença é que o livro moderno apresenta-se em tamanhos reduzidos, graças ao corte das folhas de impressão, ao passo que o pergaminho não era dobrado nem cortado em folhas pequenas, o que significava que os códices são livros grandes, "in-fólio", quer dizer, "em folha", no tamanho da folha. Embora escritas dos dois lados as folhas do pergaminho, conservou-se até o fim da Idade Média, o hábito de apenas numera-las no reto, o que significa que a noção de página somente aparece no fim desse período.[44]

Contudo, em se tratando da sua etimologia, o papel, substituto do pergaminho e empregado na imprensa moderna, está ligado ao seu predecessor, o papiro, apenas pelo nome *papyrus* [45], em latim.

Primeiramente à base da separação das fibras de trapos de seda, os ingredientes do papel passaram a ser obtidos por meio da celulose direta dos vegetais. Da China, no século II a.C., o papel demorou cerca de mil anos para alcançar o Ocidente na Idade Média. A técnica da fabricação do papel foi sendo

---

[44] Idem, Ibidem, p. 68.

[45] "**papyrum, -i**, subs. n. ou **papyrus, -i**, subs. f. **I** – Sent. próprio: 1) Papiro (cana do Egito de que se fazia papel, cordas, etc.) (Plín. H. Nat. 13, 71). **II** – Daí: 2) Papel, escrito, manuscrito, livro, folha de escrever, página (Marc. 3, 2, 4)". Cf. FARIA, E. op. cit., p.389.

unesp

inovada desde os primeiros moinhos até as grandes fábricas. Contudo, deve-se acentuar que o papel, total substituto do pergaminho no final da Idade Média, foi uma das molas propulsoras da configuração do mundo moderno.

Como foi apontado anteriormente, o sentido do termo "manuscrito" designa o texto escrito pelas mãos. É necessário delimitar que não se deve indagar sobre qual instrumento que o homem pode se servir para exercer essa tarefa ou em qual meio que seu texto será impresso. Da mesma forma, apontamos como sendo textos manuscritos desde os deixados nas paredes das cavernas até esse último impresso em papel.

Na Idade Média[46], o manuscrito se desenvolveu sob o desígnio de uma classe social que passou a manter em suas mãos a chave do conhecimento – a Igreja. Distinguimos o período que compreende o quinto e o décimo quinto século da era cristã por razões que giram em torno da invenção da imprensa por Gutemberg. Nesse sentido, pensamos nas inúmeras casas monásticas que se espalharam por toda a Europa, comprimindo em si todo o conhecimento de uma cultura clássica da Antiguidade.

Nos mosteiros cristãos, o conhecimento passou a ser relido, reinterpretado e reeditado através dos manuscritos medievais pelos trabalhos dos monges copistas. A distribuição pública desses manuscritos, ou sua manipulação fora da focalização eclesiástica era praticamente inexistente. Todavia, o manuscrito sempre existiu e cresceu, desde a época dos papiros, passando pelo

[46] A Idade Média compreende o "período histórico decorrido desde 395 (época da divisão do Império Romano em Império do Ocidente e do Oriente) até 1453 (tomada de Constantinopla por Maomé II)" MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa, p.1122.

pergaminho até o papel. É sobretudo no manuscrito medieval que encontramos um elo, ou melhor, a passagem do livro antigo para o livro moderno, do manuscrito ao impresso.

A Igreja medieval julgando-se guardiã do conhecimento, "aprisionou" o livro em seus muros, mas este se manteve em forma de efervescência, explodindo durante a época da renascença. Sem o seu crescimento, mesmo que resignado espacialmente, porém de valor indescritível culturalmente, a Renascença não teria sido tão esplendorosa. Isso de deve ao fato de que , nos antigos conventos, foram produzidas e mantidas imensas e valiosas bibliotecas. Essas bibliotecas concentravam com excelência todo o complexo de um movimento intelectual desenvolvido por séculos de trabalho.

O que se percebe de mais crítico que o mundo moderno e pós-moderno observam em relação ao mundo medieval trata da recusa da divulgação do conhecimento. A Igreja se recusava em permitir o contato dos que não faziam parte da classe religiosa com suas vastas bibliotecas. Mesmo dentro dos monastérios havia toda uma preparação de iniciação ao monge que se revelasse com o dom para a produção do manuscrito e da arte da ilustração, por exemplo. Entretanto, não se deve imaginar que, por esse motivo, a cultura intelectual tenha sofrido um retrocesso. O mundo medieval foi tão produtivo quanto qualquer outro período que o antecedeu ou procedeu.

Em paralelo com esse aspecto material que representa a feitura do livro, havia outro de ordem espiritual. A cópia era idealizada como um exercício de devoção, um rito, um momento de transcendência espiritual e até mesmo de

unesp

expiação dos pecados. Noutro sentido, a cópia também foi responsável por erros que se estabeleceram em relação a um texto original e o de sua cópia: erro do monge copista, por sinal de ignorância, ou de rapidez no ofício. Essa última idéia se explica pelo fato de que muitas cópias podiam ser feitas de um mesmo original, simultaneamente, por vários copistas reunidos no *scriptorium.* Nessa tarefa, um monge ditava o texto para os demais, podendo ocorrer não somente um erro de leitura como de grafia de alguma letra ou a supressão de alguma palavra por parte daqueles que copiavam.

Em princípio, os trabalhos dos copistas não eram realizados em papel. Sabe-se que muito tempo se deu preferência ao *Codex*, o qual seria substituído futuramente pelo papel. Todavia, faz-se necessário indagar a respeito do trabalho dos monges, da sua organização, de como produziam o texto manuscrito:

> O aspecto material dos manuscritos reflete, como é natural, as condições em que era trabalhado. Todas as grandes abadias possuíam um *scriptorium*, oficina de copistas em que o número de escribas variava, naturalmente, de acordo com a importância do convento. O trabalho consistia na preparação do material do pergaminho, Isto é, na sua redução a um tamanho comum (*quadratio*); em seguida, as folhas eram polidas ou acetinadas e marcadas as linhas, cujo intervalo se obtinha exatamente igual por meio de buracos marcados nas bordas com um compasso. As linhas eram assinaladas, nos primeiros tempos, com um estilete ou com tinta vermelha; mais tarde, o lápis foi empregado. A escrita se fazia com uma pena de ganso ou de cisne. A tarefa dos copistas era examinada por corretores que reviam cuidadosamente o trabalho executado e colacionavam os manuscritos. Em seguida, os

> rubricadores e miniaturistas se ocupavam da cópia dos títulos e das iniciais em tinta vermelha. Os iluministas e os ornamentadores colaboravam igualmente na ilustração do livro. Segundo parece, as palavras miniatura (de *minium*) e ilustra (*illuminare*) eram inicialmente sinônimas, e, na verdade, não deixam , ainda hoje, de ser, a rigor, sinônimas , como veremos. Os tipos de letras empregadas eram os que já anteriormente referimos e que os monges medievais tinham herdado da Antiguidade, ao lado da *Carolina*, criação da Idade Média. Reinava a maior fantasia na criação das letras: pedaços de palavras diferentes eram unidos entre si, enquanto as mesmas palavras eram, com freqüência, desligadas. A *capital* foi conservada para títulos e, excepcionalmente, para o texto inteiro, nos manuscritos de grande luxo.[47]

Com o passar dos séculos, o pergaminho apresenta-se em escassez, então a necessidade de se utilizar o maior espaço possível da "folha" era maior. As letras mudam de estilo, arredondam-se e até há a introdução das abreviações das palavras entre os séculos XI e XII. Nesse período, há também o surgimento da letra "gótica" que suprimia as letras mais curvadas em formatos mais angulados. A escrita gótica foi muito difundida nos últimos séculos da Idade Média, passando a ser também utilizada pelos impressores.

Quando a cópia praticamente estava pronta, havia ainda alguns detalhes que davam maior valor ao texto copiado diante do seu caráter de originalidade:

> Ao terminar a cópia, acrescentava-lhe o copista as linhas da "subscrição" ou do "colofão", nas

[47] MARTINS, W. op. cit., p.100-101.

> quais mencionava o título do livro. Essas linhas começavam, em geral, com as palavras *explicitus est*, ou *explicit*, reminiscência, ainda, do rolo antigo: elas significavam que o manuscrito estava "desenrolado", Quando o título era colocado no começo do livro, o texto começava com as palavras: *hic incipit* , isto é, "aqui começa", explicando-se, em seguida, de que livro se tratava. [48]

Juntamente com os textos verbais manuscritos, iniciou-se a representação de textos não-verbais nos livros da Idade Média. Esses textos foram muitas vezes compreendidos como puramente ilustrativos, hierarquizados, ou seja, num patamar de inferioridade em relação às palavras escritas. São estes a *iluminura* e a *miniatura*.

Em certa medida, se observarmos do ponto de vista histórico, cuja função referencial predomina, esses textos não irão refletir nada mais além do que mera ilustração. Assim, esquecer-se-ia do viés poético, do discurso e da linguagem própria que imagem plástica representa. Por outro lado, não se poderia fazer uma distinção entre o monge ilustrador e o copista, sem poder observar no primeiro sua predisposição para a arte. Além disso, como se observa na história da arte, a iluminura precede a pintura renascentista.

Todavia não seria lícito diferir que enquanto o copista trabalha com o traço da letra, o ilustrador trabalha com o da imagem? Ou quando um pinta com as cores o outro não está pintando com as palavras? Mas enquanto um faz a cópia de um texto pronto, o outro produz outro texto da sua imaginação. Todavia, enquadrados num mesmo suporte (a "folha" do pergaminho) a visibilidade e a

---

[48] Idem, Ibidem, p. 101.

legibilidade participarão do mesmo canal de comunicação, num processo de contigüidade e simetria.

Não procuramos nesse estudo questionar aqui o *status* da iluminura mas a autenticidade do seu gesto de representação plástica. É possível entender que idéia os copistas medievais comungavam sobre essa relação entre o texto e a imagem. Em princípio, deve-se entender que houveram duas fases na história da iluminura. De acordo com Lecoy de La Marche, citado por Martins, essas fases são denominadas de *hieráticas* e *naturalista.*

A fase hierática se restringe à produção e à leitura da comunidade monástica. O monge deveria transmitir uma mensagem cujo código seus leitores dominavam. Assim, a denominação de hierática à essa primeira fase da iluminura, por Lecoy de La Marche, faz-se em função do aspecto simbólico da mensagem visual, importante característica em se tratando da mundividência do homem medieval.

> Ele falará aos olhos dos seus irmãos a mesma linguagem que à sua inteligência falam a teologia e a literatura sagrada, o que lhe é mais familiar à boca e aos ouvidos, isto é, a linguagem simbólica. Mesmo no desenho, ele pretende tocar mais ao espírito do que a vista ; reproduzir tipos convencionais, emblemas seculares, que estará certo de ver apreciados e compreendidos; em uma palavra, seguirá a tradição e não a natureza. Que necessidade tem de estudar a natureza? Os modelos mais belos não se encontram no recito do claustro e nos armários do *scriptorium*? Não dará a prova de um saber maior, não terá melhor sucesso junto dos seus contemporâneos grupando com arte as metáforas desenhadas que lhes agradam? Sem

> dúvida, ele decorará cuidadosamente as iniciais, traçará desenhos de puro ornamento, e a fantasia lhe inspirará, por vezes encantadoras idéias; mas o cúmulo do seu talento, o supremo no gênero consistirá em fazer com que as coisas mais simples digam o que elas não dizem aos ignorantes. Por exemplo, ao pintar um Cristo crucificado, não se preocupará em fazer escorrer naturalmente o sangue das feridas, nem de representar a cena do Calvário tal; como se deve ter passado em realidade. Ele terá em vista, acima de tudo, o sentimento místico da cena; e fará escorrer o sangue divino num cálice sustentado por uma mulher: será a Igreja recolhendo os frutos da paixão do Salvador. Uma mão significará Deus, um peixe, o cristão batizado. [49]

Dessa forma, concordamos com o ponto de vista de Martins ao entender que "a iluminura, a ilustração, não são cópia da realidade, são sua interpretação, visto que a própria realidade, impregnada de sobrenatural é menos um fato que um reflexo"[50]. Ou seja, percebemos que nesse primeiro momento do manuscrito medieval a relação texto-imagem se apresentava de maneira fraterna. Porém, menos o copista e mais o artista tinham a consciência do discurso ideológico de sua produção.

O aspecto místico-religioso da iluminura irá perdurar até o século IX. Já, poderíamos dizer, na segunda metade da Idade Média, os manuscritos começam a transpor as paredes dos mosteiros e alcançam os castelos da nobreza medieval. Inicia-se, assim, a fase naturalista da iluminura.

---

[49] Idem, Ibidem. p.104.

[50] Ibidem, Ibidem, loc. cit.

unesp

Nessa fase, o sagrado passa a co-participar do profano. A cultura não se restringe apenas à sociedade clerical, mas a Arte como um todo e principalmente a Arte Pictórica e a Arte Poética passam a fazer parte do cotidiano secular. Dessa forma, as imagens representadas ganham uma cor 'natural', ou melhor, do ambiente e do meio em que se apresenta a cena 'retratada', com suas figuras representadas com seus traços, gestos, cores e vestimentas do cotidiano e da sua classe.

Contudo, observa-se que a realidade vem se sobrepor ao simbolismo. O mecenato passa a ser responsável pela produção da cultura. O conceito de Arte se transforma, transcorrendo pela Renascença até o século XVI. Nesse período, surgem grandes artistas que se imortalizarão e influenciarão toda a cultura do seu tempo e gerações posteriores.

No século XV, nesse ínterim, praticamente 'encerra-se' a produção do livro manuscrito, bem como a miniatura e a iluminura. O principal motivo é dado à invenção da imprensa por Gutenberg, onde as palavras, as letras iniciais e as ilustrações passam a ser impressos não mais pelas mãos, mas pelas máquinas. Enfim, segue-se mais uma fase dessa breve perspectiva histórica do livro, agora em sua versão em texto impresso.

1.2. O LIVRO IMPRESSO

Antes da primeira prensa de Gutemberg, na China e na Coréia são encontrados os primeiros caracteres móveis que, posteriormente, serão usados na

imprensa tipográfica. Em princípio, eles serviam aos textos do imperador e dos monastérios, e eram produzidos a partir de pranchas de madeira, friccionando a folha de papel sobre a prancha de gravação.

Essa técnica passou a ser denominada de xilogravura e foi muito difundida no mundo Ocidental Europeu. Ela estaria na fronteira entre o manuscrito e o impresso, pois sua gravação mantinha relações muito próximas com a escrita caligráfica. As pranchas de gravação eram produzidas conforme os modelos da escrita manual, conferindo a proximidade entre o texto gravado e o manuscrito, em se tratando do seu aspecto estético formal e das letras impressas. Porém, a imprensa Ocidental assumiu uma impressão baseada numa técnica bem diferente.

O inventor da tipografia nasceu em Mongúcia entre os anos de 1397 e 1400[51]. Há mistérios que giram em torno de sua vida, do seu nome e principalmente de suas atividades comerciais, quando estabelecido em Estrasburgo em 1424, e certamente acredita-se ter nascido de uma família de ricos burgueses. Contudo, confirma-se que uma de suas aventuras comerciais se tratava do estudo de uma nova arte, possivelmente, a tipografia.

Ele empreendeu sua fortuna nesse invento que era imprimir textos sobre caracteres em alto relevo. O bronze ou estanho derretidos eram postos em moldes de todas as letras do alfabeto, as quais posteriormente as denominaram de

---

[51] A respeito dos fatos decorrentes da vida de Gutenberg sabe-se que muito mistério o envolveu desde o nascimento. Wilson Martins apresenta alguns esclarecimentos em sua obra "A Palavra Escrita" sobre esse grande inventor. Cf. MARTINS, W. op. cit., p. 139-141.

matrizes. Essas matrizes deveriam ser resistentes para sustentar a pressão da impressão.

Para levar à frente sua invenção, associa-se com João Fust e Lorenço Coster, com os quais, anos depois, vem a sofrer processos judiciais. Contudo, seu trabalho não cessou mesmo com dificuldades financeiras, conseguindo imprimir diversos textos, porém, sem assiná-los.

A impressão da Bíblia de 42 linhas consagrou a Gutenberg a fama de grande impressor, pois ela se torna um marco importante para o desenvolvimento da imprensa tipográfica, além de levar a assinatura do impressor. Essa Bíblia foi editada em dois volumes *in-fólio*. Foram 1200 páginas em duas colunas cada página, de tipo de escrita gótica do último período. Em sua maioria, os exemplares desse livro foram impressos em papel, mas sabe-se que também houve cópias em pergaminho. Mas a beleza desse livro é constituída pelo brilho do velino[52] e da tinta utilizada na impressão, os quais ainda hoje se pode testemunhar.

Na época em que surgiu a imprensa, muitos especulavam sobre o caráter místico de um livro não impresso por mãos humanas. Isso levava a crer que a impressão possuía certos artifícios extra-humanos, ou trabalhos de alquimia e mesmo a ajuda das forças do mal. Isso era apenas um fragmento da censura que os tipógrafos (cujo ofício era extremamente mantido em segredo, por razões comerciais) eram submetidos, pois concorriam com a tradição e o valor da cultura do livro manuscrito de ofício religioso. O estudioso da história do livro, Wilson

[52] Papel branco, semelhante ao pergaminho.

Martins, define a passagem do aspecto religioso da impressão para o caráter profano da seguinte forma:

> O livro segue, assim, por sua vez (e é coincidência que merece a nossa atenção) a mesma trajetória de todos os conhecimentos teóricos, evoluindo nitidamente de uma natureza religiosa e limitada para uma natureza cada vez mais profana e universal. O milagre cotidiano e banal; a alquimia, ainda aqui, se transforma em química; o feiticeiro em operário. O que não quer dizer que o operário deixasse imediatamente de ser considerado feiticeiro e alquimista, profanador e não profano. É que o livro impresso vinha invadir os domínios tradicionais do livro manuscrito, o reprodutor mecânico vinha substituir o copista eclesiástico, e não apenas substitui-lo, mas rivalizar com ele, disputar-lhe algumas das suas prerrogativas mais importantes, mais essenciais. [53]

Nesse sentido, a nova mídia do livro converge no alvorecer do mundo moderno. Todavia, como anteriormente abordado, manuscrito e impresso conviveram por muito tempo juntos, unidos, entrelaçados. É que as primeiras impressões tipográficas deixavam espaços em branco para a impressão colorida de iniciais e a inserção de arabescos.

Esses elementos todos realizados a exemplo dos manuscritos eram também feitos por copistas (cada vez em menor número) que não suportavam a demanda de trabalho. Outro fator de importância, que une o manuscrito e o impresso, é que esse último imitava seus caracteres da caligrafia de textos manuscritos, como a escrita gótica.

unesp

O tempo, paulatinamente, encarregou-se de conferir ao impresso seu lugar de prestígio absoluto, mas ambos acabaram se influenciando. No caso do manuscrito, ele atingiu maior expressividade de leitura em meados do século XVII, por causa da clareza do texto impresso; e este, por sua vez, já havia conquistado seu espaço como texto mais popular, obtendo preferência do público desde o século XVI. Nesse sentido, o texto impresso, ou o livro popular espalhou a imprensa por várias regiões da Europa e do mundo.

Se uma obra possuía um valor mais nobre, sublime, dependendo do texto e para quem seria destinada, era geralmente impressa pela mão, em manuscrito. Por conseguinte, o livro impresso foi bastante apreciado pela sua estética, quanto à forma perfeita e prazer visual comparável e em grau de superioridade ao texto manuscrito.

> O predomínio do manuscrito, nessa corrida de favor com o impresso, durou, entretanto, muito pouco. Entre os fins do século XV e o começo do século XVI, a tipografia marcou definitivamente a sua vitória: não somente aumenta o número de adeptos do livro impresso, mas, conseqüentemente, verifica-se um declínio na própria arte do copista, do miniaturista. Muitos dos antigos calígrafos se transformam em impressores ou em gravadores, convertendo, assim, a sua arte numa técnica, ou tentando metamorfosear uma técnica numa arte, o que, de resto, se conseguiu em grande número de casos. O valor do manuscrito medieval continuou a crescer, mas já agora por motivos diferentes; é hoje a sua raridade que o determina, não mais o seu conteúdo, nem qualquer idéia de sua superioridade intrínseca sobre o impresso. O

[53] Idem, Ibidem, p. 167.

> manuscrito está agora definitivamente reduzido a mercadoria, a objeto. [54]

Durante o período da Renascença, o movimento humanista encontrou na imprensa tipográfica uma forte aliada para as conquistas que se propunha a alcançar. Dentre as quais se fundamentava a produção e a propagação do conhecimento e nisso foram vencedores, pois o número de tipografias na Europa no século de Gutenberg chegou a mais de um cento de oficinas, que produziram, até o descobrimento do continente americano, livros aos milhares.

Com a Renascença e o advento de um pensamento voltado para a Antigüidade grega e romana, o homem vê a si próprio como objeto de pesquisa e revigora seus interesses na exploração de suas potencialidades, sem a censura religiosa, mas apoiado numa racionalidade livre. O homem se deixa guiar por suas habilidades e sentimento especulativo do mundo à sua volta, propondo um abandono do viés religioso, e mais propenso a uma amplitude intelectual de caráter pagão.

O paganismo renascentista circunda num trâmite do sobrenatural. É em princípio uma valorização da essência de humanidade do homem no ponto de vista da materialidade. Não se aplica ao paganismo um traço místico, mas o que se pode representar de carnal na natureza do ser humano, mesmo quando o tema das obras de arte, por exemplo, tratam do religioso:

> São "madonas" repletas de seiva, nas posturas mais imediatamente terrenas, são santos de forte musculatura, são fisionomias de ódio ou de

[54] Idem, Ibidem, p.176.

> cólera, são, em uma palavra, figuras que refletem de maneira extraordinária a vitalidade e não a espiritualidade, mais a alegria de viver que o misticismo, mais o amor das vitaminas que o das macerações. E por que? Por que os próprios artistas eram tão pouco místicos que não sabiam pintar *de chic* , não tinham o olho sobrenatural que fizesse "ver" o Senhor, os Santos e os Anjos: é conhecida a história desses pintores e escultores que saíam a procurar pelas ruas de Florença ou de Roma os modelos capazes de representar a figura que desejavam – e, é claro, eles os escolhiam de acordo com seus próprios ideais de beleza, de acordo com seus gostos de homens.[55]

A liberdade intelectual do homem, unida ao vasto campo cultural da Antiguidade Clássica proporcionou aos humanistas o desenvolvimento de uma literatura laical, diferenciada da Idade Média. Não se era possível, devido à inóspita e fervorosa cultura religiosa da época, uma renovação a partir da ciência experimental. As idéias intelectuais (do campo das letras) é que se encarregariam de preparar terreno para as transformações futuras.

As características que delimitam a ruptura da Renascença com a Idade Média configuram uma semelhante proximidade com o mundo moderno. Nesse sentido, vimos um espelhamento desta primeira, propagando ideais comuns, também almejados pela sociedade moderna:

> A Renascença foi, antes de mais nada, um movimento capitalista e urbano, ao contrário da Idade Média, que era corporativa e rural; ela foi burguesa e não feudal, liberal e não autoritária, aristocrática nos sentimentos e não apenas nas

[55] Idem, Ibidem, p.191.

unesp

> instituições, democrática porque reconhece pela primeira vez, desde a Antiguidade, a existência do povo, individualística e não anomizadora, fundada mais na consciência implícita dos direitos do que nos mandamentos explícitos dos deveres, guiada, em suma, por uma tábua de valores complementares diferentes e muitas vezes oposta à da Idade Média. [56]

Na contigüidade desse raciocínio, é necessário lembrar que o livro impresso tornou possível reviver a cultura clássica. Assim, muitos livros foram traduzidos e impressos em modernos formatos. A perfeição formal e o ideal de beleza renascentista redefiniram e aprimoraram o ofício da tipografia não apenas como trabalho confeccionado por meio de máquinas, agora a tipografia ganha *status* de *arte tipográfica*, encontrando na organização material do livro e sua encadernação seu meio profícuo de representação.

Nesse sentido, destacam-se grandes tipógrafos que propagaram esses ideais e fizeram do livro impresso o meio de comunicação mais importante do mundo ocidental. Entre esses tipógrafos encontram-se nomes como os de Aldo, Elzevir, Didot, Baskerville, Bodoni e Ibarra. Esses personagens da história do livro figuram entre os séculos XV e XVI, e foram os principais responsáveis na promoção do livro em *status* de nobreza.

Séculos adiante, porém, aproximando-nos do século XIX, a tipografia já se encontra na era da industrialização do livro. O ideal, que por séculos posteriores ao humanismo caracterizou o oficio da tipografia enquanto arte, cedera

---

[56] Idem, Ibidem, p.193-194.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

no século da produção em série, ao ideal da eficiência. Nesse aspecto, estabelece-se num patamar comum na produção o tempo como matéria-prima.

Por conseguinte, a tipografia e, mais especificamente, o livro em suas mais diferentes formas de produção sempre se transformou na medida em que a sociedade humana também se desenvolvia. Ele foi igualmente influenciado pela sociedade, como se tornou seu próprio reflexo. No século XIX[57], as máquinas dominavam o trabalho anteriormente executado pelas mãos humanas. Porém, esse século (da industrialização) tivera início desde as invenções dos séculos precedentes, como a máquina a vapor, o aeróstato, a iluminação a gás, as estradas de ferro e, na época da invenção de Gutenberg, a bússola e a pólvora. Então, o século XIX aperfeiçoa e reutiliza essas invenções e o XX se torna apenas seu prolongamento.

O dualismo que se instaura entre a produção em série da oficina tipográfica e o trabalho do artesão (da antiga tipografia) vai se desconfigurando. Na primeira, tem-se como objetivo a perfeição formal, a correção dos erros de impressão (cada vez menores) e , sobretudo, a popularização do conhecimento (vantagens em números de produção e custos). A oficina tipográfica não só alimenta uma massa intelectual, mas cria uma massa leitora.

O artesão, por sua vez, tende a se transformar em operário. Não há mais lugar nesse mundo mecanizado para sua arte, cara e demorada, imperfeita e irrepetível. A arte cede espaço para a técnica, a criação para a produção, a

---

[57] Wilson Martins afirma que o século XIX foi o mais longo, ultrapassando a sua centúria, iniciando desde 1750 e se estendendo até 1914. Cf. Idem Ibidem,p.225.

unesp

inspiração para a racionalização mecanicista. Todavia, a própria aparência da oficina tipográfica vai mudando, vindo a transformar-se em indústria gráfica.

Por essa razão, o livro assume uma veia mercantilista frente às possibilidades de mercado que se abre nesse momento de intenso processo de industrialização. Já não é mais que uma mercadoria no complexo sistema de muitas que compõem a sociedade industrial de bens e consumo. Nesse espaço de tempo, ocorre a separação entre o editor e o autor.

O editor, com anseios de empreendedorismo, vê o livro como produto rentável e têm, na indústria gráfica, interesses de cunho financeiro. O autor, em princípio propagador de idéias, dependerá do editor para ter seus textos divulgados no mercado consumidor. Sobre essas diferentes concepções atribuídas ao editor e ao autor, Martins comenta:

> O livro é, pois, aos olhos do editor, uma mercadoria como outra qualquer e sofre, por conseqüência, a influência dos *mercados* , isto é, do público comprador. Ocorre, então, que quanto maiores forem o desenvolvimento e a perfeição da imprensa, tanto menos possibilidades de edição existem para os livros de alta cultura, que são caros por sua natureza e de público reduzido. Tais livros somente são editados com o auxilio de fundações e outras instituições destinadas a promover o progresso intelectual, que os subvencionam seja por meio de auxílios diretos, seja por prêmios e outras modalidades.[58]

[58] Idem, Ibidem, p.236.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Nesse divisor de águas que tangenciam as margens do mecanicismo e do artesanal está o aperfeiçoamento do papel, o suporte da palavra escrita. As antigas formas foram substituídas pelo papel de bobina que transmitia uma idéia de interrupção da impressão, bem como a sugestão de infinito. Criam nesse impulso mecânico as grandes companhias de jornais, imprimindo diariamente grandes tiragens. Todavia, houve também uma revalorização do artesanal, como um momento de nostalgia do trabalho manual.

As grandes indústrias concorriam com os formatos de "luxo", caros e raros. A idéia de que o livro não deve ser uma mercadoria comum às outras do mercado soergueu-se, pois viam no livro o mote de energia intelectual, portanto, espiritual, na materialização da idéia em palavras impressas. Assim, procurou-se valorizar o texto que o livro guarda em si; a harmonia da tipografia impressa no formato de livro; a imagem como uma releitura e, na ilustração que acompanha o texto; a medida exata das cores na superfície branca da folha.

Iniciava-se o que viria a se conhecer como livro moderno. A mesclagem dos traços do livro de luxo e do livro comum possibilitou a origem desse novo objeto de consumo, em função da tentativa da harmonização dos seus elementos dessemelhantes. A indústria tipográfica, enfim, alcança o gosto estético do belo, da perfeição, do mesmo cuidado do artista realizado mecanicamente.

Mesmo que a evolução da imprensa, desde a xilogravura até os tipos móveis, apresente uma aparência cronológica; atualmente, em plena era da eletrônica, esses diferentes tipos de impressão não são abandonados em definitivo. Além disso, nesse momento em que se cogitam sobre a pós-modernidade, temos a

unesp

instauração cada vez mais intensa da nova era da comunicação sob o suporte da informação. Nesse contexto, a exemplo do que ocorreu com a propagação da tipografia de Gutenberg, concorrem lado a lado o texto impresso e o texto eletrônico. Trata-se assim da evolução mais recente do formato do livro, em nova mídia com pretensões de garantir uma integração maior entre as massas.

Essa promessa de interatividade, via rede de informação computadorizada, assegura a veiculação de dados, de conhecimentos, de trocas individuais e coletivas de forma generalizada, em grandezas jamais imaginadas pela indústria da palavra impressa. O texto eletrônico, bem como o livro, é composto e editado eletronicamente, sem a necessidade do papel, da tinta etc., seu suporte é a tela do vídeo. Nesse sentido, presenciamos o choque mais uma vez de dois mundos, de uma velha e nova cultura e essas diferenças podem ser entendidas nos exemplos dos escritores brasileiros Mário Prata e Fernando Morais e o português José Saramago. Porém, há necessidade de se explicitar de forma um pouco mais ampla essa problemática trazida à tona pelo texto eletrônico e a crise do texto impresso, problematizada no início desse capítulo.

unesp

Capítulo II

O LIVRO E A CAPA

CAPÍTULO 2 – O LIVRO E A CAPA

2.1. O LIVRO MODERNO

O texto eletrônico, cujo surgimento é proveniente do século XX, é visto como uma revolução comparável à que se originou com Gutenberg no século XV. Até a época do inventor da imprensa, um texto só era concebido por gesto caligráfico da mão do escriba, ou seja, pelo manuscrito. Com Gutenberg, rompe-se aos poucos com a velha técnica, implantando a que seria difundida por toda a Europa , a impressão por tipos móveis.

A ruptura não aconteceu rapidamente, como analisamos anteriormente. Houve um período de tempo para que essa novidade chegasse a ser necessidade e conquistasse o gosto popular. Motivos não faltaram, dentre os quais, podemos resumir em algumas vantagens[59] que o livro impresso proporcionou à "indústria" gráfica da época. Todavia, o manuscrito e o impresso conviveram por longa data.

Contudo, quando foi divulgado, o livro impresso não apresentou diferenças estéticas muito grandes em relação ao manuscrito. As estruturas fundamentais do *Codex* permaneceram inalteradas. As folhas dos livros ainda

---

[59] Essas vantagens podem ser observadas na possibilidade de um maior número de produção de livros, de distribuição e leitura, numa época em que algo parecido não era concebível; os custos de produção impressa baixaram em relação aos textos manuscritos; alargou-se o círculo de consumidores de livros, pois as classes que se ausentavam do meio intelectual passaram a usufruir também da cultura informativa; foi uma mudança observada principalmente nas cidades.

seriam dobradas por uma certa quantidade de vezes, delimitando o formato do livro e o número de cadernos agrupados.

Manteve-se os mesmos traços que se verificavam nos livros desde o manuscrito, como a iconografia, índices e sumários. Os formatos permanecem também os mesmos, em suas variáveis como o *in-fólio* da escolástica, os formatos médios dos humanistas renascentistas, o *libellus* (o pocket book) e etc. Não se rompeu repentinamente com uma cultura realizada há séculos. Sabe-se que o manuscrito (o texto copiado a mão) sobreviveu desde a época da prensa de Gutenberg até o século XVIII e XIX.

Foi no período posterior à Revolução Industrial que o texto manuscrito praticamente é extinto. A própria impressão de Gutenberg atinge outras metodologias, abandonam-se os monotipos e se realizam impressões em linotipo. O livro torna-se um material industrializado. O estudioso da história do livro e da leitura, Roger Chartier, ao analisar as vantagens e desvantagens da industrialização do livro afirma que:

> O aumento das tiragens, o crescimento da produção impressa, sem falar da produção do jornal e a multiplicação dos periódicos e revistas, acompanham esta mutação técnica. Deve-se notar que a primeira revolução da industrialização do livro, dos anos 1820-1830, que é uma industrialização da impressão, não tinha originado os mesmos fenômenos. As tiragens não cresceram significativamente antes de 1860. O número de títulos publicados aumenta a cada ano, mas não em proporções consideráveis. Se se considerar que no fim do Antigo Regime havia entre três ou quatro mil títulos publicados em 1860. É depois desta data

> que o crescimento muda de escala. Portanto, entre 1910 e 1914, é que surge o tema de uma crise de superprodução, Já se discutia a idéia de haver livros demais com relação à capacidade dos leitores. Muitas casas de edição faliram naquele momento, o que deixou espaço aberto para as grandes casas publicadoras do século XX, que ainda são, em parte, aquelas que conhecemos. Encontramos assim, nas discussões sobre o excesso da produção impressa, a idéia de que livros demais é algo que pode ser perigoso ou inútil para a constituição do próprio saber, que supõe escolhas a triagens. [60]

Com o texto eletrônico, perde-se o conceito de livro, porque o livro também perde seu conceito de objeto. O texto agora é formatado, editado e publicado num "livro" que não é mais manipulável com as mãos. Para que se efetue a leitura, há um outro objeto que serve de suporte da palavra: a tela; e sua leitura mais se aproxima à leitura do pergaminho, mas na vertical, do que com o livro moderno.

A organização do texto eletrônico já é bem mais diferente do que o livro convencional, diferindo também do rolo de pergaminho e do *Codex*. Nesses livros antigos havia uma proximidade do leitor, em se tratando do seu ato de leitura, com o texto na sua característica de objeto, pois seus elementos constituíam de uma capa, do número de páginas, na organização dos cadernos, da encadernação etc. Enfim, o texto eletrônico rompe com a dinâmica do texto impresso.

Na tela, o leitor pode reorganizar o tamanho do texto, o tamanho e o tipo das fontes, o número de páginas. É possível redistribuir seu texto a partir da

---

[60] CHARTIER, R. op. cit., 1999, p. 126-127.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

memória do seu computador e produzir um novo original por meio da inclusão e justaposição de outros textos, de outros contextos, possibilitando infinitas combinações possíveis. Enfim, objeto livro perde suas fronteiras em prol de uma liberdade de estrutura e do suporte da informação textual. Assim, o conceito de objeto já não é mais o livro, passa a ser o próprio texto.

Não é mais o livro que o leitor manipula, folheia, rabisca, suja, grifa, cheira, recorta etc. É o objeto texto no seu suporte eletrônico. Isso confere, de um lado, mais liberdade do leitor em relação ao escrito e, do outro, mais liberdade do escritor com relação à mesma escrita. O leitor sente uma liberdade muito semelhante ao leitor da Antigüidade, pois a disposição do texto semelhante em ambas. A diferença pode ser notada em se tratando do livro eletrônico na sua dinâmica de leitura vertical. Chartier comenta que o leitor atual:

> É como o leitor medieval ou o leitor do livro impresso, que pode utilizar referências como a paginação, o índice, o recorte do texto. Ele é simultaneamente esses dois leitores. Ao mesmo tempo, é mais livre. O texto eletrônico lhe permite maior distância com relação ao escrito. Nesse sentido, a tela aparece como o ponto de chegada do movimento que separou o texto do corpo. O leitor do livro em forma de códex coloca-o diante de si sobre uma mesa, vira suas páginas ou então o segura quando o formato é menor e cabe nas mãos. O texto eletrônico torna possível uma relação muito mais distanciada, não corporal. O mesmo processo ocorre com quem escreve. Aquele que escreve na era da pena, de pato ou não, produz uma grafia diretamente ligada a seus gestos corporais. Com o computador, a mediação do teclado, que já existia com a máquina de escrever, mas que se amplia, instaura um afastamento entre o autor e

> seu texto. A nova posição de leitura, entendido num sentido puramente físico e corporal ou num sentido intelectual, é radicalmente original: ela junta, e se um modo que ainda se deveria estudar, técnicas, posturas, possibilidades que, na longa história de escrito, permanecia separadas.[61]

Em razão dessa liberdade, as fronteiras que anteriormente delimitavam o papel do produtor e do editor rompem-se e mesclam-se as funções. De acordo com Chartier, *"um produtor de texto pode ser imediatamente o editor, no duplo sentido daquele que dá forma definitiva ao texto e daquele que o difunde diante de um público de leitores: graças à rede eletrônica, esta difusão é imediata"*. [62] Dessa forma, amplia-se também o conceito de crítico em função da capacidade de todos os leitores, que tecem opiniões, comentários, análises, elogios etc. aos textos lidos. Não haveria mais a necessidade de *status* intelectual assegurado socialmente ao crítico profissional, pois cada indivíduo, ou o público leitor em geral, possui sua opinião formada e a liberdade de emitir suas considerações. Por outro lado, a mídia teria rapidamente acesso à recepção do público consumidor, por exemplo, sobre algum produto lançado no mercado, ou com essa finalidade.

Chartier elucida que essa liberdade nasce a partir dos ideais dos Iluministas franceses (séc. XVIII), bem como de seu maior expoente, o filósofo Immanuel Kant (1724-1804), que defendia que todos poderiam exercer seu juízo livremente. Sendo assim, a rede eletrônica proporciona esse ideal pela facilidade de interação entre os meios de comunicação e os leitores, os quais podem com

---

[61] Idem, Ibidem, p.13-16.

[62] Idem, Ibidem, loc.cit.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

maior rapidez participar do foro de discussão sobre um tema, um texto, emitindo seus pontos de vista.

Se a idéia de universalidade do conhecimento almejada pelos enciclopedistas e a noção de leitor como crítico pelos filósofos pareceu se manifestar na história como um desejo utópico, a era da informação (termo ambíguo se pensarmos na popularização do conhecimento e na tecnologia que abrange essa nomenclatura) tende a proporcionar esse desejo em realidade, em algo muito maior do que os iluministas pudessem imaginar. Pela tela do micro-computador, o leitor se defronta com uma rede de idéias diferenciadas, transmitidas eletronicamente, de diferentes lugares e línguas. No monitor, há o contato direto com o legível, o visível e o auditivo, caracterizando o tipo de linguagem sincrética desse meio. Tudo se apresenta de forma rápida, imediata, e conservada à maneira do ideal enciclopedista.

A noção que estabelece uma aproximação e ao mesmo tempo uma distinção entre o ideal enciclopedista e a rede mundial de computadores é que essa última não necessita do impresso para se publicar um texto. A independência do texto em relação ao papel pode significar um avanço para a comunicação de informações, porém há um certo receio (para não dizer medo) quanto à perene conservação desse conteúdo digitalizado na memória eletrônica de um computador. Por conseguinte, pode-se pensar também que nem o papiro e o pergaminho, nem o papel e a biblioteca foram sempre suportes seguros.

Um dos fatores de maior questionamento nos últimos anos não está apenas no suporte que receberá o conteúdo textual, mas na recepção do leitor.

unesp

Roger Chartier expõe sua preocupação evidenciando que um texto eletrônico será recebido de maneira diversa ao ser lido impresso em papel. Chartier prevê que o processo natural de desenvolvimento dessa mídia eletrônica se realizará da mesma forma em que acontece com o livro impresso. Num futuro mais próximo, os computadores tenderão a tomar o lugar dos livros como suporte de leitura. Nesse aspecto, voltamos ao princípio dessa discussão; no texto eletrônico não há a palavra, porque esta não é manuscrita, nem impressa, há a transmissão de correntes elétricas expressas em pequenos pontos de luz, há somente a transmissão de idéias.

Do mesmo modo essas idéias reunidas possibilitam a universalidade do conhecimento promovida também pelos enciclopedistas[63]. Esse desejo de reunir num único ambiente todo o conhecimento produzido no mundo foi de certa forma uma utopia nascida desde a antiguidade. A rede de computadores pretende ser a realização concreta dessa vontade.

A reunião de textos que abordassem as mais diferentes ciências num único espaço foi a ambição de muitos povos, reis, personalidades e pessoas durante toda a história do livro. Quando se tornaram objetos de interesses por soldados mercenários na busca de tesouros das cidades conquistadas, os textos escritos por diferentes povos, escritas, valores, eram reunidos nas bibliotecas de reis que os consideravam mais valiosos do que o ouro e a prata. Esses espaços reservados à diversidade cultural posteriormente vieram a se tornar uma espécie de templo do conhecimento, bem como se exigiu uma certa necessidade de

organização e locação desses variados assuntos, escritores e formatos e tipos de materiais.

Na cultura atual, o texto pode apresentar um *locus* variado, mas nenhum se compara à World Wide Web. O livro geralmente associado à uma reunião de páginas encadernadas numa capa e dispostas lado a lado numa estante não é mais um conceito absoluto. O texto eletrônico reavalia o contexto físico e geográfico da biblioteca, como amplos espaços dedicados à manutenção do conhecimento universal, esse espaço agora existe de forma virtual.

A biblioteca eletrônica existe num plano lógico abstrato da razão humana, ou como dispositivo imaginário, organizado, de textos que não estão à espera de sua manipulação, mas vão ao encontro do seu leitor. Se de certa forma a antiga biblioteca jamais poderia ter alcançado a universalidade do conhecimento[64], a rede eletrônica proporciona um número ilimitado de textos e conteúdos, nos mais diferentes idiomas, sem restringi-los a um ambiente comum.

Em relação à idéia de "crise" do livro, em capítulo intitulado "O livro contemporâneo" , Wilson Martins tece críticas à propagação da cultura do texto eletrônico em desvalorização do texto escrito. Martins expõe que a idéia de "crise do livro" está associada à idéia de crise da civilização[65], uma vez que a palavra

---

[63] Autor ou participante das doutrinas da enciclopédia de D'Alembert e Diderot, na França do século XVIII.

[64] Roger Chartier explica sobre a impossibilidade material da universalidade do conhecimento reunido num mesmo ambiente. Esse sonho da humanidade se faz presente por meio do texto eletrônico, por meio de uma biblioteca virtual, sem paredes. Cf. CHARTIER, R. op. cit., p.117.

[65] "A "crise do livro" não passa, pois, de um aspecto da "crise da civilização"de que ele é a criação mais alta, mais específica. A história do homem ocidental é, em última análise, a história do livro. Tudo o que se fez até, desde os tempos pré-históricos, mas sobretudo a partir da

escrita é um reflexo da sociedade humana. Martins esclarece que a palavra escrita de identidade nacional, local, está desaparecendo e aos poucos sendo substituída pela imagem de rápido acesso e universal.

Para Martins, a imagem que sempre exerceu um papel de inferioridade em relação à palavra escrita está assumindo uma importância maior, principalmente se levar em consideração a cultura midiática contemporânea. Um exemplo desse pensamento é a valorização espacial da imagem nos painéis publicitários, onde a imagem possibilita uma rapidez maior de transmissão da mensagem ao público consumidor. Nesse sentido, Martins afirma que a civilização atual está realizando um retorno, prejudicial, ao período pré-histórico do homem, a exemplo dos desenhos deixados pelo homem nas paredes das cavernas como o pré-anúncio de uma linguagem ideográfica.

> Estamos, assim, vivendo um extraordinário paradoxo: no ponto de vista mais alto da sua evolução, o livro reencontra o ponto exato de que partiu na sua pré-história, e a imagem, que prenunciava a palavra escrita, quando ela ainda não existia, substitui-a agora, quando ela se transformou no mais fino instrumento da inteligência humana.
> (...)
> Hoje, retornamos às cavernas, não apenas por tantos outros aspectos terríveis do que chamamos a nossa civilização, mas ainda pelo sistemático emprego da imagem *em lugar* da palavra. [66]

---

antiguidade, tem encontrado no livro, na palavra escrita, a sua interpretação, o seu programa, a sua glorificação. O texto foi, dessa forma, se identificando cada vez mais com a própria civilização".Cf. MARTINS, W. op. cit. p.426.

[66] Idem, Ibidem, p.419.

unesp

De acordo com Martins, a imagem anula a imaginação humana. O *ver* faculta o atrofiamento do pensamento. E a comunicação midiática proporciona uma ditadura da imagem, fazendo com que o homem pense que lê aquilo que apenas vê.

Diante do pensamento crítico de Martins em relação à cultura atual, da presença maciça da imagem em todos os veículos de comunicação e, principalmente, em relação ao livro em sua perspectiva histórica, faz-se necessário expor agora pontos de vista sugeridos anteriormente em relação ao texto escrito e eletrônico. Assim, mostraremos a divergência de pontos de vista quanto aos textos manuscritos e impressos, e entre impressos e eletrônicos. Em principio, falaremos do escritor José Saramago e , em seguida, dos escritores Mario Prata e Fernando Morais.

Quando a notícia do primeiro Nobel de Literatura em língua portuguesa de 1998 tornou-se conhecida, despertou o entusiasmo, principalmente, de um experiente tipógrafo da cidade de Lisboa – Fernando dos Santos Vieira. Vieira foi o responsável pela edição e impressão do primeiro livro do escritor português. Em entrevista à revista *Eletrônica Expresso*, Vieira tece comentários sobre sua profissão e lembra algumas situações notáveis a respeito da impressão do livro "A Terra do Pecado", como expõem Patraquim e Gonçalves:

> Faz oitenta e três anos que mora na Graça, na mesma casa onde nasceu, filho de uma espécie de soldado Schveik das Campanhas d'África. Há 51 anos, na tipografia do jornal «A Vida Mundial», encarregou-se de dar corpo, volume e lombada a um manuscrito que, já livro, levaria o

> título de **Terra do Pecado**. Saramago retirou-o da sua bibliografia durante muito tempo e só recentemente o reeditou. O tipógrafo Fernando dos Santos Vieira fez o mesmo, que isto de decifrar textos e compô-los tipo a tipo anos a fio não dá para acertar azimutes de nomes nem de personalidades.[67]

É profícuo em nosso estudo o fato de que, por motivos de impressão tipográfica, o escritor José Saramago ter disposto para a edição um texto em manuscrito. Vieira comenta que naquela época essa era uma atitude comum. Mas nosso interesse se realiza na análise do percurso do editor para transformar o manuscrito em livro impresso. Assim, demonstrando a preferência pelo material impresso, o velho tipógrafo critica a velha forma de expressão escrita.

Antes de referir às dificuldades de Vieira quanto ao manuscrito de Saramago, é necessário fazer referência sobre a recepção que esse velho tipógrafo teve para com a notícia do Nobel:

> Mas eis que neste Outubro pós-Expo cai a notícia, como um fogo de artifício: José Saramago é o Nobel da Literatura 1998. O tipógrafo ouve-a e começa a matutar na sua particular vírgula da memória. **«Eu tenho um livro deste gajo! De certeza que tenho! Um livro que eu fiz»**. E vai de ir à estante, aos esconderijos da velha casa. Confessa: **«Virei tudo e não descansei enquanto não o encontrei».**

---

[67] PATRAQUIM, Luís Carlos; GONÇALVES, Zetho Cunha. *O primeiro tipógrafo de José Saramago*, Disponível em: http://www.instituto-camoes.pt/escritores/saramago/primrtipografo.htm, 1998. Acesso em: 18 set 2001.

> Exibe-o, capa azul, ilustração de Muge - e nem ele se lembra quem seja -, chancela da Minerva, as folhas entre o húmido e o amarelo. É a sua notícia ou proposta de particular biografia, actividade a que qualquer «José» se devia obrigar, como uma vez afirmou o autor do **Memorial do Convento**.
>
> **EXPRESSO - Qual foi a sua sensação quando encontrou o livro e teve a certeza de que tinha sido você a fazê-lo?**
>
> **FERNANDO VIEIRA -** Telefonei logo para o meu filho, a contar-lhe o que me tinha sucedido: **«Vê lá tu o que me havia de acontecer agora, no fim da vida: um livro que eu fiz quando tinha 31 ou 32 anos, tenho agora 83, e o homem ganha um galardão daqueles!... É de um tipo ficar completamente chalado da cabeça!»** Há 50 anos que eu fiz isto, é uma vida! [68]

Vieira, na época, chefiava os trabalhos da editora Minerva e seu ofício era preparar os originais, a partir dos manuscritos. A dificuldade estava em decifrar as letras que viriam a compor as páginas do livro. Por fim, viria a paginação, a emenda, a encadernação e todo o ritual de produção tipográfica de um texto em 1947. O tipógrafo afirma que não chegou a conhecer Saramago no momento da entrega do texto manuscrito, que nem o leu depois de impresso: *"Se quiser, li-o às avessas, no componedor"*[69]. Todavia, conheceu muito bem a letra escrita manualmente por Saramago, ou seja, Vieira teve que estudar sua caligrafia:

> **F.V. -** Peguei no original, estudei a caligrafia...

---

[68] Idem, Ibidem, loc.cit.

[69] Idem, Ibidem, loc.cit.

> **EXP. - O original era manuscrito?**
>
> **F.V.** - Era, sim senhor. E com uma letra muito difícil de se ler, assim larga... Então, estudei a caligrafia do homem, bem estudada, para depois não meter muita água no bote, e comecei a compor aquela tralha toda. Tinha o original preso por uma mola num suporte, de cujo nome já não me lembro, e lá ia compondo o livro, letra a letra, linha a linha, corpo 10, redondo. Como já não se faz! E à mão, estão a ver os senhores?
>
> Preparava-se o componedor, que era uma coisa feita em metal branco que levava aí umas seis ou sete linhas de cada vez. Quando o componedor estava cheio, retirávamos tudo para um galeão e, já com um pedaço assim de texto, amarrávamos aquilo com uma guita, de forma a poder tirar-se uma prova, e só depois é que ia para a revisão. Dessa prova e dessa revisão é que um gajo emendava o que havia a emendar e só depois é que paginava. [70]

O editor se emociona ao demonstrar o texto impresso em suas mãos e percebemos as fronteiras que se estabelece entre o autor e editor, manual e impresso, e impresso e eletrônico: *"Tudo quanto vocês estão a ver daqui para diante (o velho tipógrafo aponta para o miolo do livro) é tudo meu, tudo! Estão a ver estes filetes aqui, na folha de rosto? Nós não tínhamos nada disto, lá na oficina. Foram feitos em chumbo, na máquina de compor. E ficaram porreirinhos..."*.[71] Isto leva a crer que, pelo menos nas próximas décadas, o livro impresso manterá seu *status* de superioridade em relação ao eletrônico, pelo influente papel das editoras e pelas próprias publicações de ensaios que problematizam sobre a mídia eletrônica em formato de livro impresso. Esse

---

[70] Idem, Ibidem, loc. cit.

aspecto comprova que o conceito de livro não mudou, mas se transformou na medida que sua produção e reprodução desenvolveram-se tecnologicamente. A idéia de livro é sempre a mesma, o que muda é a "capa", ou seja, o suporte. Assim, iremos apresentar um estudo prévio da temática tratada em nosso estudo em função do nosso *corpus* de análise, o romance *Manual de pintura e caligrafia.*

2.2 – *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA E SEUS ELEMENTOS* PARADOXAIS

Iniciando uma análise mais específica ao estudo em questão, propomos dar um enfoque analítico ao formato do texto de José Saramago intitulado *Manual de pintura e caligrafia* (1977) realizando uma previsão da problemática instaurada. O *Manual* foi publicado pela editora Companhia das Letras e pela Editorial Caminho, no Brasil e em Portugal, nesta ordem. No Brasil, essa série de publicações foi uma homenagem ao autor ao publicar uma série de trabalhos em função do seu recente Prêmio Nobel, atribuído pela academia sueca, em 1998, com a obra *Memorial do convento*. Assim, buscaremos dar sentido às técnicas de editoração que foram utilizadas nessa tiragem da obra, haja visto que, como fora anteriormente comentado, a cada edição um texto pode ser apresentado de maneira diferente da anterior, mediante aspectos que giram em torno do público alvo, estética, material, preço e consumo.

---

[71] Idem, Ibidem, loc. cit.

unesp

Diante desse aspecto, foi de suma importância abordar a 'arqueologia' do livro presente neste capítulo, cuja finalidade foi apresentar esclarecimentos a alguns aspectos suscitados tanto no enredo da obra, como a análise do formato dessas publicações. Assim, vimos conhecer a história do livro que se entrelaça à história da escrita e da pintura, e culmina no desenvolvimento mercadológico do objeto livro, impresso e eletrônico, na atualidade. Tal tarefa não é mera coincidência, pois o mergulho que o leitor da obra fará, será entender tanto o processo de produção do visível pela pintura, quanto do legível, pela escrita; ambas realizadas por um narrador-personagem, o qual favorece o leitor a inserir com maior facilidade no índice dramático suscitado na história.

Primeiramente, vemos uma diferença da edição do mesmo texto publicado pela Editorial Caminho de Portugal, em 1983[72] abaixo:

[72] A importância dada nesse estudo à impressão datada de 1983 se concebe enquanto reimpressão tipográfica, pois, no Brasil, nas livrarias e bibliotecas pesquisadas, não se encontrou além dessa uma impressão mais próxima da primeira em 1977. Todavia, utilizamos a 2ª edição do texto saramaguiano, de número 33/83, com tiragem de 3000 exemplares, cuja data de impressão é de dezembro de 1983. Essa obra se encontra na Biblioteca Pública do Paraná, na cidade de Curitiba.

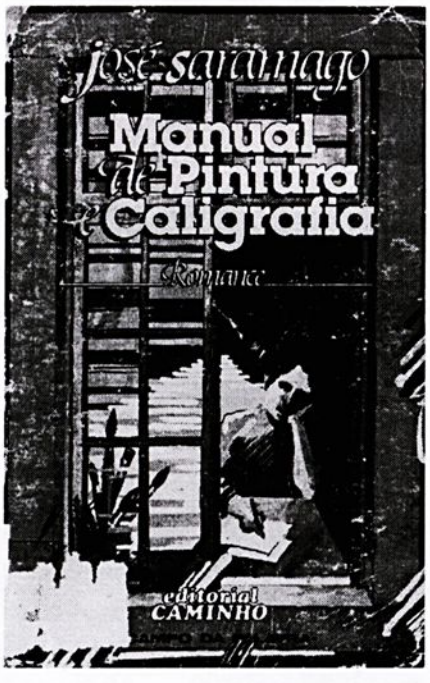


FIGURA 1 - Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (EDITORIAL CAMINHO, 1983)

A maior mudança pode ser observada na capa de José Serrão, totalmente figurativa, apresentada com uma imagem tomando todo o fundo do seu formato. Nela, pode-se focalizar a figura de um homem a escrever defronte sua janela. De aparência pensativa, o homem está com um dos braços apoiado na escrivaninha onde escreve. Ao fundo, atrás de sua imagem, apresenta-se um longo caminho que se perde na distância do horizonte. Há também nessa imagem um porta-pincéis com exatamente seis pincéis, também sobre a mesma escrivaninha em que o homem realiza sua escrita.

A construção dessa imagem obedece a um enquadramento necessário para a disposição dos signos verbais sobre a imagem posta. Pode-se observar que

a construção da capa está organizada em dois blocos de focalização visual distintos sucintamente.

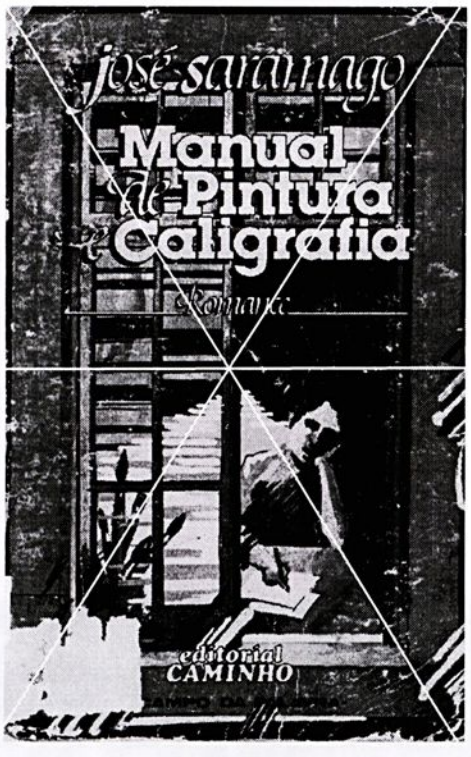


FIGURA 2 - Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (EDITORIAL CAMINHO, 1983)

Os traços distribuídos na horizontal e nas verticais podem explicitar a idéia anterior. Os traços verticais culminam num ponto central da capa, onde se pode delimitar um traço na horizontal, dividindo a capa ao meio, o qual indica também a metade da imagem da janela. Assim, verifica-se que a parte superior, que contém o maior número de palavras, foi organizado conforme um padrão estético com a finalidade de alcançar um eficaz processo de leitura por parte do receptor.

Contudo, a ilustração da capa e sua disposição verbal possuem um elo de coerência com o conteúdo do texto formatado nessa mídia. Os tipos escolhidos para representar o título do livro, cujo texto se enquadra no gênero literário do romance, prescrevem a temática abordada no enredo e, por outro lado, também refletem aspectos discutidos nesse estudo em capítulo anterior: o manuscrito, a caligrafia, os tipos móveis de impressão tipográfica, como o próprio nome já diz, e os limites da representação da pintura e da escrita, do visível e do legível. Enfim, a sistematização iconográfica da capa é intrinsecamente um discurso sobre a *metalinguagem* em forma de comunicação midiática.



FIGURA 3 – Detalhe - Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (EDITORIAL CAMINHO, 1983)

O gesto plástico de impressão das letras que compõem o título do romance lembram a caligrafia, nas palavras *josé, saramago*, *de* e *e*. Note-se que o **j** e o **s** (em minúsculas), iniciais do autor do texto, se destacam das demais. Esta

representação pode tanto sugerir a assinatura de próprio punho do autor do texto, quanto a assinatura da editora que formatou o texto saramaguiano em *livro* impresso, pois a marca da editora no rodapé da capa sugere o mesma fonte tipográfica, porém em caracteres de maior volume tipográfico.



FIGURA 4 – Detalhe - Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (EDITORIAL CAMINHO, 1983)

Em se tratando do legível representado nessa capa, a representação escrita da palavra *romance*, que identifica o gênero do texto cujo livro recebe suporte, também está em formato de manuscrito. Aqui pressupõe a discussão acerca do processo de editoração de textos em livros impressos na modernidade. Apesar de ser um livro produzido por uma editora moderna, a escolha da fonte deve abarcar uma ambigüidade semântica que dialoga com a temática da obra. A ambigüidade pode ser observada em diferentes aspectos: manual de pintura e caligrafia, manuscrito e impresso, autor e editor, imagem e texto.



FIGURA 5 – Detalhe - Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (EDITORIAL CAMINHO, 1983)

A mesma ambigüidade que será discutida em forma de metadiscurso no enredo do texto também se reflete nos demais sintagmas visuais da capa em análise. O homem que escreve possivelmente pode ser um pintor, pois visualizamos pincéis à sua direita. Sua postura de pensador lembra um Rodin[73], remetendo ao aspecto de reflexão sobre o que aparentemente deixa gravado na folha de papel, como se escrevesse uma carta, um livro, um diário, ou simples anotações.

Todavia, o trabalho realizado em forma de luz e sombra nessa capa é surpreendente. A luz e a sombra estão em sintonia desde o verbal (nas palavras) até o não-verbal (na imagem). Nas palavras, fundo, superfície, contorno e reflexo, que as seguem paralelamente. Na imagem, há também um paralelo entre os traços em preto e as cores quentes e frias, representadas pelo vermelho, amarelo, branco, roxo, cinza. A dualidade também se define geograficamente no espaço do desenho, pois de um lado, há uma parte escura e, do outro, um caminho repleto de luminosidade.

---

[73] Escultor francês do século XIX. Uma de suas principais obras, cujo comentário acima toma como índice, é *O Pensador*.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Levando-se em consideração o romance posto, poder-se-ia pensar no enredo e, à luz das reflexões acerca do ver e do escrever, o caminho que está representado na imagem da capa, o mesmo caminho (processo) que o narrador-personagem do texto deverá trilhar no desenvolver da diegese.

Já moldura da janela se estende até a extremidade da folha onde a mesma recebe outra moldura preta sobreposta e, entre essas duas molduras, surgem pinceladas amarelo-claro (da mesma cor em que aparece o título da obra) unindo as cores dessas duas molduras: o preto e o vermelho.

Assim, concluímos uma análise da primeira capa do *romance Manual de Pintura e Caligrafia* (1983) e passamos para a análise do mesmo romance de editora brasileira Companhia das Letras, publicado em 1999. Esta última, em princípio, segue quase a mesma formatação da Editorial Caminho, porém são acrescentadas reproduções de aquarelas do artista plástico brasileiro Arthur Luiz Piza[74], elaboradas de autoria de Hélio de Almeida, além de se fazer menção à homenagem da editora ao premiado autor, razão dessa publicação em solo brasileiro.

---

[74] "Arthur Luiz Piza (1928, São Paulo, SP) – Em São Paulo estudou pintura com Antônio Gomide. Os estudos de gravura se deram com Friedlaender, em Paris, a partir de 1953. Dedicou-se logo depois à aquarela e à colagem. Participou diversas vezes da Bienal de São Paulo com várias premiações. Na França, participou do Salão de maio (1953, 1956, 1958 e 1965) e da Bienal de Paris. Marcou presença na Bienal de Veneza em 1966. foram inúmeras as suas participações em salões e coletivas de âmbito nacional e internacional, bem como suas exposições individuais pelo mundo, Nova York, Paris, etc.(...) Entre dezembro de 1998 e janeiro de 1999, o Instituto Moreira Salles, em São Paulo, expôs seus trabalhos recentes". PIZA, Arthur Luiz. *Biografia* , 1998. Disponível em: http://www.bolsadearte.com/biografias/piza.htm. Acesso em 15 set 2001.

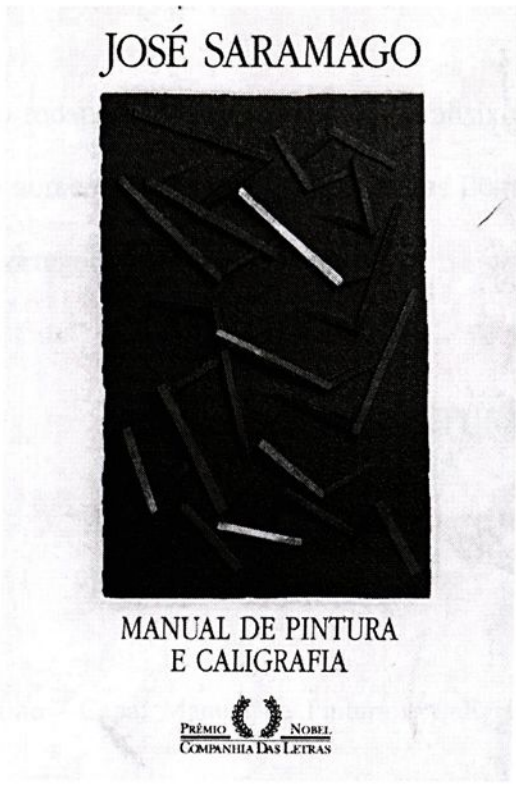


FIGURA 6 – Capa Manual de Pintura e Caligrafia (COMPANHIA DAS LETRAS

A Companhia das Letras procura dar à obra uma identidade brasileira à coletânea de texto publicados. Não é somente o texto saramaguiano que se publica nesse livro, mas também o texto de Piza, interpretado por Hélio de Almeida, que toma todo o centro e o espaço gráfico da capa. A exemplo da Editorial Caminho, o nome do autor segue no centro superior da capa, acima da ilustração. Porém, o título do livro não ganha a mesma importância visual como na Editorial Caminho,

pois agora vem ao rodapé da capa, seguindo logo abaixo do mesmo a inscrição *Prêmio Nobel* e o nome da editora: Companhia Das Letras. Uma homenagem ao laureado escritor português.



FIGURA 7 – Detalhe - Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (COMPANHIA DAS LETRAS, 1999)

Juntamente à ilustração, há um intercruzamento de linguagem (à exemplo do conceito de intersemiotização[75] prescrito por Lucrécia D'Aléssio Ferrara), em que o leitor, posteriormente à leitura do verbal, encontrará no não-verbal o significado *que a priori* não encontrou. Todavia, o leitor da imagem dessa edição não deve ser ingênuo em pensar que está ali em verdade o trabalho desse artista, como não está o de Saramago.

No que tange ao escritor português, discutimos a relação entre escritor e editor, cujo texto escrito pelo escritor é formatado através do processo de editoração, enquadramento, reelaboração, por parte da editora que irá moldar o texto em impresso tipográfico para transformá-lo em livro, em objeto midiático. Em se tratando do pintor brasileiro, sua obra se converge num objeto de consumo

[75] FERRARA, L. D. Op. cit., p. 86

midiático, pois seu trabalho existe noutro contexto e se materializa em novo formato, em ilustração de livro impresso. Seus códigos aparentemente são os mesmos, todavia ocorre a transmutação do significado (não é alterado) que se espelha na legibilidade do código verbal. O percurso de leitura é o mesmo, tanto no primeiro formato quanto neste, contudo a produção do sentido é outra, mesmo que tanto no livro quanto na tela há a representação sinestésica do táctil, do relevo, da colagem, do corte etc.

> "Gravar para mim é rasgar, cortar, desarraigar uma superfície que resiste. E quanto mais resiste, mais decisiva será a marca deixada. Mais tarde, na tiragem da prova, este ato de cavar resulta em relevo, o qual receberá o papel. Todo o instrumento convém a esta agressão: buril, goiva, prego, martelo... Minha experiência pessoal dá preferência a toda sorte de goivas manejadas a martelo. Cada golpe de goiva é definitivo como o som de um instrumento."[76]

Assim, partimos da análise do livro desde seu título e a configuração de sua capa, em seguida, trataremos do enredo que a obra estudada explicita.

A palavra manual, de acordo com o dicionário Michaelis, designa o que é trabalhado com e/ou pelas mãos. De certa forma, manual trata de tudo que se refere à mão, em se tratando do manuseio de algum objeto, considerando um gesto de fácil manusear. Por outro lado, pode-se referir a um pequeno conjunto de normas, regras, resumo, ou técnicas didáticas para se realizar uma tarefa científica

[76] AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. São Paulo: Vozes, 1970. apud Idem

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ou trabalho artístico[77]. Quanto à importância das mãos, fizemos um breve relato no início desse estudo, ao nos referirmos sobre o texto manuscrito.

No *The Dictionary of Art*, Nigel J. Morgan, em artigo para o verbete intitulado *Manual, manuscript,* conceitua-o como *"tecnical handbook on manuscript painting*" [78]. Tendo em vista que o termo elucidado faz referência ao texto manuscrito, vimos que manual e manuscrito são correlativos pois ambos tratam do que é realizável pela mão humana. Contudo é verossímil aludir que ambos os significados concordam no caráter de tratado técnico amparados por sua carga semântica, seja no texto verbal ou não verbal.

No dicionário eletrônico *Marriam-Webster's Collegiate Dictionary* da *Encyclopaedia Britannica*, o verbete *manual*, como adjetivo, origina-se na sua etimologia do *Middle English manual*, proveniente do *Middle Frech.* Ambos os significados têm procedência do latim (*manualis*) de origem grega (*maré*). Todavia, o termo designa igualmente tudo que está envolvido com as mãos, diferenciando do trabalho executado pelas máquinas. Por outro lado, o termo apresenta o sentido de conjunto de normas, regras ou habilidades das quais são produzidas de forma manual[79].

No *Merriam Webster's Thesaurus Dictionary*, apresenta o seguinte texto, confirmando o significado do verbete anterior:

---

[77] Cf. MICHAELIS moderno dicionário da lingua portuguesa, p.1317.

[78] MORGAN, Nigel J. *Manual,manuscript*. In. TURNER, Jane (Ed.). op. cit., p.324.

[79] *Merrian-Webter's Collegiate Dictionary - Encyclopediae Britannicae*, 2001. Disponível em: http://www.britannica.com/dictionary. Acesso em: 12 dez 2001.

> Entry Word: **manual**
> Function: *naun*
> Text: **Synonyms** HANDBOOK, Baedeker, compendium, enchiridion, guide, guidebook, vale mecum
> **Related Word** abecedarium, hornbook, primer; text, textbook[80]

Essa definição confirma a relação de proximidade entre os vocábulos anteriormente apresentados, na denotação de *manual* como encaminhamento, instrução e orientação. Os outros *sintagmas nominais* constituintes da totalidade do título da obra delimitam em que tipo de manual o texto insere: pintura e caligrafia. Ou seja, um conjunto de regras, de gestos, procedências, ou de problematizações acerca da escrita da imagem e do texto.

Nesse aspecto, percebe-se um cruzamento dessas duas formas de representação co-participando de um mesmo aparato de atitudes que norteiam suas diferenças e semelhanças. Pode-se tanto entender que ambas as regras estão elucidadas de forma diferenciada ou mixada, ou melhor, entrecruzadas. Para que se esclareça melhor o que foi anteriormente abordado, faz-se necessário delimitar sobre o sentido dos termos *pintura* e *caligrafia*.

A pintura é uma arte que se comunica com o leitor através do canal da visão. É um gênero das Artes Plásticas que insere o desenho, a gravura e as demais artes gráficas. Ela apresenta diferentes formas de representação; assim sendo, o figurativo pode se estender da focalização realista até o abstrato.

---

[80] *Merrian-Webter's Thessaourus Dictionary - Encyclopediae Britannicae*, 2001. Disponível em: http://www.britannica.com/dictionary. Acesso em: 12 dez 2001.

Da mesma forma que apresenta diferentes gêneros, a pintura também possui diferentes técnicas de representação como o afresco, a aquarela, o pastel, o lápis de cor e a tinta a óleo e as sintéticas. Como vimos no início desse estudo, o suporte depende do artista, como no caso das paredes das cavernas. Assim, constituem suportes a pedra, a alvenaria, a madeira, a tela, o papel etc.

Se na escrita os instrumentos são vários como o estilete, pena de aves, o lápis, a caneta etc., na pintura, o pincel é o mais usado. Porém, acredita-se que o homem primitivo possivelmente tenha realizado os seus desenhos também à mão em princípio, e diversificado, posteriormente, seus instrumentos. Todavia, o processo de produção de uma pintura vai do uso de espátulas, facas, lápis, a bastões coloridos.

Em sua história, o homem empreendeu diversos tipos de pintura como os murais e as cerâmicas da Antigüidade. Na Idade Média cristã, a técnica que mais se popularizou foram os afrescos dos castelos e das catedrais. A partir dos murais, a técnica se estendeu à realização de quadros em dimensões mais restrita, como a pintura de quadros de cavalete.

Se houve a mudança das técnicas, é porque também houve uma transformação no modo de vida e no modo de ver do homem. Vimos na escrita a passagem do simbólico para o ideográfico e deste para o fonético. Na pintura, o tema religioso foi um dos primeiros a ser representado, deixando a focalização direta, mas de caráter figurativo, contudo é proeminente uma representação simbólica. Nesse exemplo, temos a arte egípcia, grega, bizantina e românica.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Por conseguinte, a pintura gótica rompe com os padrões da arte convencional e busca uma arte mais voltada para o real e para a observação da natureza. Assim, inicia-se o que ainda não se havia feito em pintura: a ilusão representativa do espaço, o volume e a perspectiva e o claro-escuro. Esses novos elementos são tratados de diferentes maneiras pela arte Renascentista, Barroca, Neoclássica, Romântica, Realista, Impressionista bem como os movimentos de vanguarda como o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Abstracionismo e o Surrealismo, um leque variado de tendências.

Contudo, devemos ressaltar que uma pintura necessita de uma superfície onde se imprimem pela mão do artista as cores e os traços. Entretanto, na constituição de ambigüidades representativas que o traço pictórico pode apreender (como fora anteriormente explicitado que o traço é um gesto plástico) podemos entender que a caligrafia se insere nesse mesmo gesto plástico da pintura, no entanto, distinguindo-se os campos da *legibilidade* e da *visibilidade*.

Sendo assim, passamos a realizar um estudo do sintagma verbal *caligrafia.* Esse termo origina-se do grego *kallos* (beleza) e *graphé* (personalidade). Dessa forma, caligrafia designa a bela aparência estética da escrita manual. Por outro lado, tem-se na escrita caligráfica o pensamento exteriorizado das emoções e a materialização dos sentimentos.

As características individuais da escrita manual é um aspecto muito estudado pela ciência da grafologia, oriunda então da caligrafia. A grafologia busca explicar a relação de espelhamento entre a escrita caligráfica e o caráter individual. Essa ciência interpreta a índole de um indivíduo a partir do traçado da

unesp

letra, em suas dimensões, podendo tanto se relacionar com o nível de tensão psíquica imediato, ou a característica individual de forma generalizada e também correlacionar com aspectos transcendentais da psiquê humana.

Em contrapartida, a caligrafia confunde-se com o manuscrito. Se na caligrafia deve ocorrer (entre outros aspectos) a coordenação motora da mão na impressão harmônica da escrita, objetivando a clareza, a proporção, a simetria e a arte; no manuscrito se confere à escrita da mão a bela impressão dos textos que o gesto manual produz. Em outras palavras, observa-se na caligrafia a beleza do traço e no manuscrito a beleza do texto. Na caligrafia, o trajeto da tinta na superfície do papel e no manuscrito, a iconografia, o formato do texto, suas ilustrações, suas letras capitulares e arabescos.

Diante do esclarecimento do significado dos sintagmas do título dos romances, retornamos à adaptação da obra de Arthur Luiz Piza, na reprodução de Hélio de Almeida. Por ser uma obra de sentido abstrato, no contexto em que se insere, notamos que essa ilustração passa a apresentar como característica a sugestão, seja pela sua iconografia visual, seja pelo relevo do papel. O relevo, também identificada por colagem[81], parece enfocar a idéia concreta da obra, seu referencial primeiro, trabalhando com a percepção táctil dos sentidos.

---

[81] O dicionário MICHAELIS apresenta seis acepções que podem melhor associar à leitura da obra de Piza: "**1**. Ação de colar (...). **4**. *Pint* Composição artística de fragmentos de material impresso e outros materiais colados sobre a superfície de um quadro. **5**. *Pint* Composição cubística na qual pedaços de papel, barbante e tecido são usados para representar planos e texturas. **6**. *Pint* Composição pictórica surrealista na qual figuras de gravuras, fotografias e ilustrações impressas são mostradas em um ambiente incongruente. **7.** Arte de fazer colagens. **8**. O mesmo que *montagem*, acepção 3."(p. 530).

unesp

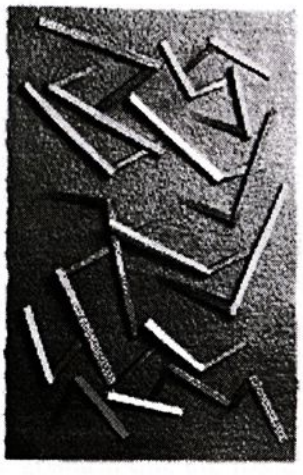


Figura 8 - Colagem nº 104

No universo artístico de obra de arte, essa representação, que funciona como ilustração ao romance *Manual de pintura e caligrafia,* sugere também o mesmo estudo da superfície realizados na obras originais. As superfícies bidimensionais de seus trabalhos, as aquarelas por exemplo, sofrem um processo de desconstrução material, sendo recortadas em pequenos pedaços e formas geométricas e, logo em seguida, são remontadas. No final, a obra se descobre, ou se reconstrói, em um novo ritmo, numa nova luminosidade e volume, numa nova linguagem totalmente diferente do que antes havia concebido, por meio da sobreposição e justaposição de diferentes planos e relevos.

Nessa reprodução do relevo de Piza, vimos o mesmo delineamento geográfico dos signos icônicos. Está presente a mesma idéia de destruição das formas puras, comentadas por ele no catálogo de sua exposição do Instituto Moreira Salles. Porém, se na obra há uma certa expressão racionalista da matéria

geométrica, de uma intelectualidade madura, consciente, do outro não esconde o gesto infantil em que o artista se depara no momento da produção de seu trabalho:

> Esse trabalho, que também está na exposição, é bem mais sizudo do que as leves aquarelas recortadas de hoje em dia. Nelas há um certo prazer em arriscar, há um certo prazer infantil, na medida em que as crianças são livres para pintar, concorda o artista, para quem a liberdade da aquarela chega a causar medo.
> E Piza reconhece que na época em que o fez provavelmente gostaria que ele fosse ainda mais sério. Mas ele foi o detonador de uma linguagem que estava amadurecida. "Foi a primeira coisa que fiz e guardei", diz.
> (...)
> "No fundo, o que está nestas aquarelas é a mesma coisa, mas feita de outra maneira", explica Piza.[82]

Todavia, aliada à idéia de sugestão, o corte, a incisão, a idéia de profundidade, o jogo de superfície, a luz e a sombra, tudo lembra o aspecto visual da escrita cuneiforme, como, nos blocos de argila, ou nas inscrições nos bambus chineses e placas de madeira (ou lembra ossos que ganharão carne, nervos, sangue e pele e sairão da obscuridade pelo processo de leitura e interpretação). Mas o cruzamento dessa imagem com o título da obra faz alusão a algo em transformação, numa linguagem em ânsia de encontrar significação, de um sentido perdido, por parte do leitor. Isto é, o código em busca de sua decifração.

---

[82] Esse excerto contextualiza sobre a exposição de Arthur Luiz Piza no Instituto Moreira Salles em São Paulo. HIRSZMAN, Maria. *Piza redescobre na aquarela a síntese de sua obra.* 1998. Disponível em: http://www.estado.estadao.com.br/edicao/pano/98/09/16/ca2771.htm. Acessado em 15 dez 2001.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A fronteira entre o texto e a imagem, entre o verbal e o não-verbal não existe, ou se existe são a mesma coisa, têm a mesma natureza. E o sentido que se quer encontrar precisa ser manipulado, precisa de regras, de se conhecer as normas, assim, faz-se necessário um *manual de pintura e caligrafia.*

Os traços angulares, retilíneos, aprofundados e extravasados não conhecem suas limitações, movimentam-se livremente pela sua tridimensionalidade, de uma única imagem ou origem agora em três dimensões. Se esses traços vierem a compor um alfabeto, a aparente ausência de sua sintaxe irá sugerir a razão de todo o conflito exteriorizado, ou melhor, representado. Mas na presença da sintaxe, incutindo a idéia de uma regra a seguir, um caminho, pode também significar prisão, cárcere, e não libertação. Enfim, uma linguagem em liberdade pode ser a definição mais próxima a se chegar na aparente intersecção de idéias em agitação. Isto é, tanto a ilustração como o texto, *Manual de pintura e caligrafia,* percebemos a sugestão que a mensagem apresenta como a necessidade de se transpor às simples aparências das coisas e buscar nelas a sua essência maior: sua identidade, seu Ser.

Configuramos, assim, no texto escrito, no romance, um pintor-escritor que caminha, metaforicamente, da tela de um quadro à folha de papel. A história da escrita se desenvolve ciclicamente, como observamos anteriormente: a palavra surge da imagem e torna à sua mesma idéia (texto eletrônico); porém, sua materialidade é outra natureza. O mesmo caminho cíclico da pintura para a escrita será observado; todavia, deve-se fazer uma distinção no ponto em que chegamos: o que é o visível? O que é o legível?

unesp

Ambas as ilustrações das edições analisadas do *Manual de Pintura e Caligrafia* permeiam esse processo de representação. A metalinguagem está claramente presente nas capas dessas duas publicações, mesclado essa problemática por meio da linguagem verbal e da linguagem não-verbal. Dessa maneira intentamos delimitar esses dois aspectos, trabalhando, no próximo capítulo, os conceitos de visibilidade e legibilidade.

Capítulo III

A LEGIBILIDADE E A VISIBILIDADE

CAPÍTULO 3 – A LEGIBILIDADE E A VISIBILIDADE

3.1. AS FRONTEIRAS ENTRE O VISÍVEL E O LEGÍVEL

A comunicação do homem moderno se amplia em suas dimensões, ano após ano. No final do século XX e neste início do XXI, a Internet é constituída como o meio mais moderno e inovador de transmissão e recebimento de informações. Mas o século passado também conheceu outros meios, os quais possuem uma qualidade evolutiva no projetar-se das tecnologias da Comunicação, tais como o telégrafo, o rádio, a televisão, o cinema e a mídia impressa e eletrônica, que saltam de um a outro período. Por conseguinte, o que está por trás dessas tecnologias é uma necessidade do ser humano em estabelecer eixos de comunicação, encontrando sua origem no desenvolvimento da linguagem falada e escrita.

A imprensa de Gutenberg viabilizou a universalização da linguagem verbal, dinamizando a produção e o consumo da palavra impressa. O aparecimento da fotografia foi para a imagem o que a imprensa foi para o livro. Ela nasceu trazendo paralelamente uma necessidade de coligir a unanimidade de um "alfabetismo" visual. Como "alfabetismo"[83] pode se designar a competência para se ler e escrever utilizando um código determinado.

---

[83] Donis A. Dondis emprega o termo "*Literacy*", traduzido como "alfabetismo" por Jefferson Luiz Camargo para a edição da Martins Fontes. "Por extensão, significa também "educado", "conhecimento", "instrução", etc., termos, porém, que não traduzem o verdadeiro sentido do vocábulo como ele é aqui empregado. Para evitar a introdução de um neologismo de sentido obscuro, como, por exemplo, "alfabetidade", optou-se aqui por "alfabetismo", definido no

A comunicação e seus meios estão em constante transformação, principalmente nas últimas décadas em que se tem valorizado o poder das imagens, dissociadas da influência da palavra. Essa dicotomia palavra/imagem como pressuposto de concorrência não é uma problemática almejada nessa discussão. No entanto estabelecer um nível de entendimento concernente às fronteiras visuais e verbais de uma mensagem, julga-se ser o melhor parecer desse estudo.

Procura-se em principio esclarecer o julgamento de que a palavra e a imagem se completam, auxiliam-se e se posicionam num nível ambivalente de importância. Em princípio, o que distingue o legível do visível é a natureza dos seus signos. Por outro lado, a atitude de reconhecimento desses signos operam diferentes significados de leitura, pois se lê o legível e vê-se o visível. Sobre a linguagem verbal, Dondis procura elucidar que o "alfabetizado" deve compreender os elementos básicos da linguagem escrita, como as letras, a ortografia, a gramática e a sintaxe. Dessa forma, os processos de leitura e escrita do verbal poderiam levar o indivíduo a programas infinitos de comunicação:

> Uma vez senhor da técnica, qualquer indivíduo é capaz de produzir não apenas uma infinita variedade de soluções criativas para os problemas da comunicação verbal, mas também um estilo pessoal. A disciplina estrutural está na estrutura verbal básica. O

---

dicionário Aurélio como estado ou qualidade de alfabetizado" DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*, p.1.

> alfabetismo significa que um grupo compartilha o significado atribuído a um corpo comum de informações. O alfabetismo visual deve operar, de alguma maneira, dentro desses limites.[84]

Nesse caso, essa idéia encontra paralelo ao que se referiu em principio à noção de signo ideológico. O compartilhamento de significados comuns só adquire relevo por meio da interação social. O triunfo da mensagem não depende unicamente do canal de comunicação, mas é função comum do código em que se serviu o emissor e o receptor. Esse fato importa tanto para a linguagem verbal como para a não-verbal. A respeito da busca pela representação desse código, transcrevemos um excerto do *Manual*:

> A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até que um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermediária, ou interromperei uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. não verá (...) mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha.[85]

Na sua etimologia, o verbo *ler* possui raiz latina do vocábulo *legere* (ajuntar, colher) daí o sentido atribuído ao conhecimento das letras de um alfabeto e sua organização na formação das palavras. Ler também pode significar

---

[84] DONDIS, D. A. op. cit. p.3.

[85] SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 5

interpretação, conhecimento e estudo (por meio da visão) no ato de leitura. Isto é, *ler* não se separa absolutamente do *ver*, do latim *videre* (ver, olhar, perceber, compreender, examinar, observar), que abrange a capacidade de apreender os objetos por meio do sentido da visão. Nesse pensamento, tudo o que se pode apreciar pelo ato da leitura, através de uma escrita clara e que pode ser bem distinguida pela visão, denomina-se *legível* (*lat. Legibile*); e o que recebe o táctil dos olhos, da visão, e que possui uma aparência material sensível se denomina de *visível* (*lat Visibile*). Assim, as qualidades provenientes do que é legível e visível designam-se *visibilidade* e *legibilidade*.

Por essa razão, tem-se questionado a terminologia da "leitura" de imagens, atribuindo somente, nas últimas décadas ao que se pode conceber ao texto verbal. Em capítulo intitulado *O texto como imagem* do livro *Cultura Escrita, Literatura e História*, Roger Chartier afirma que a "leitura" de imagem é uma metáfora, porque "ler" um texto não-verbal é ver, utilizando as técnicas, os métodos e os procedimentos muito parecidos da leitura do texto verbal. Na legibilidade, presentifica-se a discursividade da linguagem escrita, diferentemente revelada na visibilidade de uma mensagem visual.[86]

Essa afirmação é verossímil a partir da verificação dos termos anteriormente norteados e em função da análise de outros teóricos da comunicação, da leitura e da linguagem. Todavia, há estudiosos que defendem a ambigüidade desse caráter de "leitura", como Louis Marin no estudo *Ler um quadro – uma carta de Poussin em 1639*, onde afirma que "mesmo sendo uma

---

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

simples figura de linguagem ou abuso do termo, em todo caso, uma página escrita é, de um lado, leitura, de outro lado, quadro e visão; o legível e o visível têm fronteiras e lugares em comum, redescobrimentos parciais e encavalamentos incertos".[87] Marin procura estabelecer um processo comparativo ao conceber o termo "leitura de um quadro", delineando as fronteiras do visível e do legível.

No objeto de estudo em questão, a metalinguagem presente no texto revela o delineamento fronteiriço dessa experiência por meio da legibilidade:

> No meu ofício (que é o de pintar) começamos por aplicar as cores tal como vêm nos tubos, que têm nomes que parecem fixados para todo o sempre. Mas ao juntá-las na paleta ou na tela, a mínima sobreposição as modifica, ou a luz, e uma cor é ainda o que era, mais a cor vizinha, mais a junção das duas, e a(s) nova(s) cor(es) que daí resulta(m) entra(m) na gama permanentemente instável para repetir o processo, ao mesmo tempo multiplicador e multiplicando.[88]

Um outro estudo de grande importância, apontado no capítulo anterior é o livro *Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado*. No primeiro capítulo *"Literatura e pintura, o conflito harmonioso"*, Eunice Ribeiro, partindo do princípio de que a escrita é um gesto plástico e perfazendo um cruzamento entre a linguagem literária e a linguagem plástica, afirma:

---

[86] CHARTIER, R. op. cit., p. 142.

[87] MARIN, Louis. *Ler um quadro – uma carta de Poussin em* 1639, p. 117-140. In CHARTIER, R. *Práticas de leitura.* Ed. Liberdade, 2002.

[88] SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*, p.24.

> A *legibilidade* pressupõe a reprodução visual de um conjunto conhecido e reconhecível de signos, isto é, pressupõe o código, o sistema. Para ser legível, a escrita deve obedecer a regras de representação gráficas cuja não observância acarreta em sanções, ora a nível pedagógico, ora a nível social; de facto em termos grafológicos, a ilegibilidade é entendida como um acto anti-social de recusa ou disfarce, enquanto a patologia apresenta como exemplos de *agrafia* ou deficiências da escrita as grafias aberrantes ou organização deficiente da página.[89]

Na linguagem verbal, a palavra escrita e sua organização sintagmática representa o cerne da semântica textual. Porém, sabe-se que a imagem possui a mesma raiz da palavra na história da comunicação escrita. Então, como estabelecer um método de leitura e razão de uma organização sintática em função de um *alfabetismo* visual? Que procedimentos deveriam ser usados e que métodos seriam necessários? E por que pensar nisso?

Iniciando-se pelo fim, jamais a história sócio-cultural viu o ensino tão ligado à visualização de imagens. Aos poucos a imagem passou a tomar um lugar de preferência nos meios de comunicação de massa, na cultura e na educação dos indivíduos, algo que era realizado quase exclusivamente pelo texto escrito. Por outro lado, ao ver uma imagem, principalmente tratando-se da cultura ocidental, tem-se sempre o referencial do texto escrito, talvez porque não haja uma educação da "leitura" de imagens, e uma conscientização de sua importância e seu ser e estar no cotidiano de todas as pessoas. A recepção de imagem e sons como a mídia cinematográfica e televisiva é uma realidade comum e necessária para a

---

[89] RIBEIRO, Eunice. op. cit., p. 15.

unesp

sociedade pós-moderna, cujo referencial há muito tempo sobrepôs ao texto escrito, o qual era sinônimo principal ao que se pretendia fazer pensar, refletir e agir.

A linguagem oral e escrita ganhou novo aspecto no cinema e na televisão, reinventando a imagem da tela e as palavras do livro. A sociedade atual está aos poucos deixando de moldar sua fundamentação ideológica e cultural pelo viés das artes plásticas e literárias. O cinema e a tevê tornaram se as principais mídias formadoras de opinião e comportamento.

Contudo, se o atrativo audiovisual do cinema e da tevê tornaram se modelos de ilustração e meio de comunicação do conteúdo pedagógico, ou o próprio objeto deste, é tão próprio se pensar no domínio do conhecimento de sua linguagem, como pensar que estas mídias, a da mesma forma que a pintura, está sujeita ao viés da linguagem verbal oral e escrita.

O desenvolvimento da linguagem escrita, ressaltado no primeiro capítulo desse estudo, assinala seu espelhamento com a evolução social, econômica e cultural da sociedade. A escrita esteve associada ao suporte e à tecnologia empregada no gênero e no formato de seus meios. Mas há outras signos referentes às cores e aos gestos, entre outros, que também falam por aqueles que deles se servem. O mundo da imagem é tão vasto e diversificado quanto ao das palavras. Na "leitura" desses signos visuais encontra-se a ausência da palavra, por conseguinte sua eficiência pode ser comparável à da linguagem verbal.

Enquanto parte do receptor, a idéia e o pensamento determinam a essência do visível e do legível, pois ambos são variantes representativas da

natureza, do mundo, como simulacro de uma realidade material. Nessas linguagens, nota-se que em sua recepção, o objeto torna-se também uma extensão do interpretante, o qual procurará reconhecê-lo em toda a sua dimensão em forma de procedimentos associativos. É preciso, assim, nessa ação de interpretação, reconhecer o código e a sintaxe cujo signo se inscreve. No *Manual* essa ação interpretativa se mostra como um dos elementos chave da problemática do texto saramaguiano:

> Escrever (aí está o que eu já aprendi) é uma escolha, tal como pintar. Escolhem-se palavras, frases, partes de diálogos como se escolhessem cores ou se determina a extensão das linhas. (...) Pelo mesma razão, ao escrever, se abandona o que à escrita não serve, ainda que as palavras tenham cumprido, na ocasião de serem ditas, o seu dever de utilidade: o essencial fica preservado nessa outra linha interrompida que é escrever. [90]

Na comunicação, os signos processam-se como extensão da natureza humana, porém essa relação entre mundo e objeto e significado é tão abstrata quanto ao código e a sintaxe em que se organizam. A identificação entre o código e o universo pode ser tão verossímil na medida em que os sons, os olfatos e as cores, por exemplo, fazem imediatizam a idéia. A linguagem verbal representa a linearidade do universo, na justaposição hierárquica dos elementos (sintagmas). Há normas que regem a diacronia e a extensão das frases onde co-participam um sujeito, um verbo e seus complementos, oração principal e suas subordinadas,

[90] SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 263-264.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

orações coordenadas, períodos. Todo um mecanismo capaz de exteriorizar o máximo do pensamento do homem.

O texto, seja ele manuscrito, impresso, eletrônico, verbal ou não verbal configura uma linguagem. Esse objeto necessita de uma leitura com a qual passa a existir, pois não há como conceber um texto sem associa-lo à sua leitura. A leitura de um texto é um processo metalingüístico, em que uma linguagem ou código extenua sua interação com outro. É o conhecimento que dita os parâmetros dessa atividade, projetando um metadiscurso interpretativo. Todavia isso acontece unicamente por meio da linguagem verbal, é difícil conceber um exercício metalingüístico por meio do não-verbal.

O texto não-verbal não pode ser uma linguagem sem código, uma vez que o conceito de texto entende-se um conjunto de códigos articulados, com coerência e coesão, cuja função se define na transmissão de uma mensagem. A confusão pode ser esclarecida na medida que tal articulação dos códigos não-verbais são filtrados pelo campo da inteligência humana da verbalização lógico-racional.

Nesse aspecto, apresenta-se a principal distinção determinante das fronteiras entre o signo verbal e visual. No visual não aparece a mesma organização linear que se confere à identidade do legível, ela é interpretada pela lógica simétrica dos seus signos. A diferença, enfim, da legibilidade e da visibilidade está em que, nesta última, o sentido é produzido e não "forçados" por regras pré-determinadas. Por outro lado, deve-se entender que há uma diferença entre o verbal da comunicação quotidiana e a comunicação poética, ou artística.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Na comunicação literária, gênero priorizado nesse estudo, a linguagem aproxima-se, pela sua sonoridade, pela plasticidade da palavra e seu significado, do caráter icônico da linguagem visual. Os recursos da linguagem são muitos como a comparação, a metáfora, a onomatopéia, a sinestesia, a repetição, a gradação, a antítese, etc. Assim, torna-se possível a fraternidade entre o visível e o legível, ou melhor, do visível ser dito pelo legível. O texto não-verbal vai além da sua percepção visual. Possui exclusividade nas artes plásticas por exemplo, mas da maneira como que é percebido verbalmente na leitura do romance *Manual de Pintura e Caligrafia* concebe uma multiplicidade de signos visuais pela representação da legibilidade.

> Desenho e pinto. Por sobre o papel e a tela, a mão descreve a mesma rede invisível de movimentos, mas logo que sobre a matéria pousa, e transforma em matéria o movimento , o sinal reproduz uma imagem-tempo diferente , como se os nervos que partem do olho fossem agora ligar-se a uma região nova do cérebro, imediatamente contínua, decerto, mas arquivo duma outra experiência e portanto fonte duma nova informação.[91]

O texto não-verbal verbalizado será incorporado à outra realidade mimética, a escrita. A página em branco será seu espaço e as palavras serão suas linhas, formas, cores, texturas, dimensões, profundidades, simetrias e assimetrias,

---

[91] SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 223.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

regularidades, cheiros, temperaturas etc. Portanto, não há exclusividade entre os signos verbais e não-verbais, reiterando-se ambos se eqüivalem.

Nesse ponto, a diversidade figurativa dos signos visuais e a produção de sentido se configuram como principais variáveis da leitura do texto não-verbal. A capacidade de ver as coisas não garante a leitura dos textos não-verbais, tão pouco dos verbais; por conseguinte, o modo de ler poderá refletir-se no modo de ver. A racionalização e a interpretação são procedimentos da aprendizagem do homem no desenvolvimento de suas capacidades de se trabalhar com ambas linguagens:

> Existe, porém, uma enorme importância no uso da palavra "alfabetismo" em conjunção com a palavra "visual". A visão é natural; criar e compreender mensagens visuais é natural até certo ponto, mas a eficácia, em ambos os níveis, só pode ser alcançada através do estudo. Na busca do alfabetismo visual, um problema deve ser claramente identificado e evitado. No alfabetismo verbal se espera, das pessoas educadas, que sejam capazes de ler e escrever muito antes que palavras como "criativo" possam ser aplicadas como juízo de valor. A escrita não precisa ser necessariamente brilhante; é suficiente que se produza uma prosa clara e compreensível, de grafia correta e sintaxe bem articulada. O alfabetismo verbal pode ser alcançado num nível muito simples de realização e compreensão de mensagens escritas. Podemos caracteriza-las como um instrumento. Saber ler e escrever, pela própria natureza de sua função, não implica a necessidade de expressar-se em linguagem mais elevada, ou seja, a produção de romances e poemas. Aceitamos a idéia de que o alfabetismo verbal é operativo em muitos níveis, desde as mensagens mais simples até

as formas artísticas cada vez mais complexas.[92]

Na cultura de massa da sociedade pós-moderna, o consumo de imagens é compreendido como uma avalanche de suportes que não respeitam o livre arbítrio do público receptor. Da mesma forma, a maioria das pessoas não está familiarizada a se posicionar criticamente em frente àquilo que vêem, ou realizar uma introspecção intelectual como se quer que se faça com relação à linguagem verbal. Por conseguinte, não há um conjunto de regras, ou métodos determinados universalmente para se fazer uma "leitura" do texto não-verbal. Todavia, deve-se levar em conta que a linguagem não-verbal existe enquanto matéria comunicativa de idéias numa pintura, numa ilustração, num filme, num *outdoor*, na tela da tevê, do cinema, ou na tela do computador.

Mas para se compreender a sintaxe da linguagem visual, é necessário realizar uma decomposição de seus elementos básicos, os procedimentos e as técnicas manipuláveis do artista, ou o enquadramento, a iconografia e/ou a focalização de um quadro por um diretor de cinema etc., que podem traçar um esboço do processo de representação das mensagens visuais. Esse exercício pode expor o caráter de complexidade que gira em torno do circunspeto visual e seu diferencial lógico, em comparação com a precisão do legível e sua eficácia no agrupamento de conceitos, na manipulação de códigos e transmissão de informações. Característica essa que a linguagem visual não cumpre em sua totalidade.

---

[92] DONDIS, Donis A. op. cit. p.16.

unesp

A retórica da linguagem verbal depende do encadeamento lógico dos sintagmas e das orações. A "leitura" do texto não-verbal é um tipo de manipulação tátil da visão, como se afirmou anteriormente, porém ela não responde ao conhecimento total do objeto representado, mas funciona como um índice, sendo mais rápido e direto que a apreensão inteligível do mesmo objeto pela linguagem verbal. A visibilidade não está inata no ser humano, mas é uma habilidade a ser desenvolvida, trabalhada; pois como mensagem, como texto, o visível exige uma leitura, um decifrar, um decodificar, uma interpretação.

Não existem métodos de leitura não-verbal para se ensinar, há procedimentos de leitura que irão depender do gênero e do formato do texto. Ferrara propõe uma metodologia de leitura de textos não-verbais, mas adverte que esse procedimento não condiz à problemática da sua produção.

> A leitura não-verbal concretiza-se em um padrão metalingüístico que não dispensa o verbal oral ou escrito. A contextualização, o estranhamento, a eleição de uma dominante, a atenção, a ênfase, a observação, a comparação e a analogia, enfim, as constantes estratégicas já vistas, são condições de leitura não-verbal, mas esse produto só se manifesta, só explicita seu desempenho através do verbal, porque sua consistência, sua convicção alicerçam-se numa lógica argumentativa que é característica e distinção da linguagem verbal. O não-verbal opõe-se ao verbal para encontrar seu padrão de diferença, mas só se completa através dele. Por outro lado, se um programa de alfabetização é condição para a libertação cultural de um povo, o comportamento desautomatizado pela revisão constante de hábitos e crenças é a garantia se sua autodeterminação. Os códigos se

> comunicam e se explicam mutuamente. Esse é o destino das linguagens. [93]

Um elemento aparece nos textos verbais e não-verbais como reflexo comum de preocupação, isto é, o viés da estética. A metalinguagem na verdade discute essa questão em sua representatividade poética na comunicação. No conceito de Estética entende-se o belo, a organização harmônica, o significado da mensagem[94]. Nesse sentido, a metalinguagem, na sua racionalidade estética, realiza um reconhecimento e uma desconstrução dos elementos básicos constituintes de uma mensagem visual.

Paralelamente a esse respeito, Dondis tece o seguinte método de leitura do texto não-verbal:

> A caixa de ferramentas de todas as comunicações visuais são os elementos básicos, a fonte compositiva de todos tipo de materiais e mensagens visuais, além de objetos e experiências: o *ponto*, a unidade visual mínima, o indicador e marcador de espaço; a *linha*, o articulador fluido e incansável da forma, seja na soltura vacilante do esboço seja na rigidez de um projeto técnico; a *forma*, as formas básicas, o círculo, o quadrado, o triângulo e todas as suas infinitas variações, combinações, permutações de planos e dimensões; a *direção* , o impulso de movimento que incorpora e reflete o caráter das formas básicas, circulares, diagonais, perpendiculares; o *tom*, a presença ou a ausência de luz, através da qual enxergamos;

---

[93] FERRARA, Lucrecia D.op. cit., p.36.

[94] *Estética*, do grego *Aesthetiké* , designa "o estudo que determina o caráter de belo nas produções naturais e artísticas, harmonia entre as formas e o colorido".

Cf. MICHAELIS moderno dicionário da língua portuguesa, p. 894.

> a *cor*, a contraparte do tom co o acréscimo do componente cromático, o elemento visual mais expressivo e emocional; a *textura*, óptica ou tátil, o caráter de superfície dos materiais visuais; a *escala* ou *proporção*, a medida e o tamanho relativos; a *dimensão* e o *movimento*, ambos implícitos e expressos coma mesma freqüência. São esses os elementos visuais; a partir deles obtemos a matéria-prima para todos os níveis de inteligência visual, e é a partir deles que se planejam e expressam todas as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências. [95]

É por meio do exercício metalingüístico, de discussão de linguagem visual que o receptor se tornará apto no seu aprendizado, ou na sua capacidade de entender o visível, para que a mensagem deixe de ser "in-visível". O leitor compreenderá a manipulação dos signos, o emprego da técnica, a idéia e a finalidade do texto não-verbal. A metalinguagem será um estilete que romperá superficialidade da mensagem, sua pele estética, e irá decompor seus elementos, e saber "de que barro" é feita.

Dondis expõe um número de técnicas a partir do par oposto do Contraste e da Harmonia, como modelo compositivo da mensagem visual:

Contraste	**Harmonia**
Instabilidade	Equilíbrio
Assimetria	Simetria
Irregularidade	Regularidade
Complexidade	Simplicidade
Fragmentação	Unidade
Profusão	Economia

[95] DONDIS, Donis A. op. cit. p.23.

Exagero	Minimização
Espontaneidade	Previsibilidade
Atividade	Estase
Ousadia	Sutileza
Ênfase	Neutralidade
Transparência	Opacidade
Variação	Estabilidade
Distorção	Exatidão
Profundidade	Planura
Justaposição	Singularidade
Acaso	Seqüencialidade
Agudeza	Difusão
Episodicidade	Repetição[96]

Em seguida, Dondis também defende a idéia de que o significado de cada técnica terá uma especificidade dependendo do formato e do meio cuja mensagem estiver inserida.

Contudo, o legível não está em competição com o visível e vice-versa. Quando ocorre uma comparação, sua finalidade seria pôr em evidência a capacidade representativa das idéias e os mecanismos necessários para objetivar sua representação. Ambos, visível e legível, como se afirmou anteriormente, originaram-se da disposição humana em produzir mensagens, de se comunicar. Mas o importante é que o ser humano atual não permaneça "cego" frente ao mundo de imagens que o cerca, como demonstra Saramago no romance *A Caverna* e *Ensaio sobre a Cegueira*. Aparentemente, o homem somente enxerga o óbvio da informação, ou tem uma visibilidade obtusa, pois "a cegueira, diz

[96] DONDIS, Donis A. op. cit. p.24.

Sócrates no *Fédon*, é a perda do olho da mente"[97], muito embora não observemos claramente o mistério que há entre "*as palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras*".[98]

Esse último pensamento será desenvolvido n análise do *corpus* verbal no proximo capítulo. Por outro lado, a co-participação do visível e do legível numa mensagem sincrética foi estudada no capítulo anterior, onde se analisou capas de duas reproduções impressas do texto saramaguiano. Em seguida, descriminaremos a segunda parte do presente estudo, abordado o metadiscurso do texto, conforme a temática da metalinguagem como comunicação midiática.

---

[97] BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar,* p.70. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O Olhar*, 495p.

[98] SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*, p. 97.

Capítulo IV

A METALINGUAGEM EM *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*

CAPÍTULO 4 - A METALINGUAGEM EM *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*

A *metalinguagem* desempenha um importante papel na produção e na recepção do texto literário. Segundo Aguiar e Silva, a historia literária tem muito se preocupado com a natureza e o funcionamento dos seus códigos, cujo interesse tem-se demonstrado em textos que problematizam sobre a validade ou não de regras que norteiem seus processos de produção, estruturação e recepção[99]. A *metalinguagem literária* poderia participar da estrutura poética de textos literários, tais como o romance, a poesia etc., através de inclusões poético-textuais fragmentárias, tornando o texto objeto de reflexão sobre si mesmo no ato de leitura.

> A metalinguagem literária manifesta-se necessariamente sob a forma de uma poética *explícita*, aparecendo formulada sobretudo em textos que apresentam como finalidade exclusiva ou dominante a defesa ou a condenação, a descrição e análise com caráter mais ou menos marcadamente normativo, das convenções e regras que configuram os códigos literários: artes poéticas, tratados de poesia e de retórica, programas e manifestos de escolas e movimentos literários, prefácios, epígrafes, etc.[100]

O vocábulo *metalinguagem* origina-se do termo jakobsoniano para a *função metalingüística*[101] da sua Teoria da Comunicação. Essa função designa o processo utilizado pelo emissor e o receptor para verificar se estão utilizando o mesmo código. Por outro lado, pode-se encontrar também a presença de uma linguagem, como objeto de análise, representada pela própria linguagem em

---

[99] AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da literatura*, p.112.

[100] Idem, Ibidem, loc. cit.

questão, isto é, o código que se autodecifra. Nesse caso, um poema pode versar sobre a produção poética e o romance, sobre seu próprio gênero literário. Por conseguinte, a idéia de *metalinguagem* que se buscou seguir neste trabalho caminha paralelamente à abordagem de Marcelo M. Bulhões(1999), ao estudar a metalinguagem na obra do escritor brasileiro Graciliano Ramos.

O termo utilizado se caracteriza por uma amplitude maior em relação ao que foi exposto acima. Bulhões direciona o termo enquanto linguagem que discute linguagem, num gesto que não aprisiona o texto numa esfera conceitual, e sim como "recurso de compreensão da realidade a partir da reflexão sobre o discurso"[102] .Dessa forma, a proposta desse estudo objetiva apontar essa reflexão na obra *Manual de pintura e caligrafia* de José Saramago, e o valor estético dessa experiência enquanto prazer do Belo em forma de natureza literária e enquanto representação de *idéias estéticas* (filosofia da arte).[103]

Nesse estudo, procurou-se aproximar a *metalinguagem literária* como ponto de partida para reflexão filosófica da produção artística na obra analisada.

Buscou-se enfatizar, mediante análise desse *corpus*, as considerações filosóficas kantianas como fundamentação teórica, principalmente no que diz respeito à classificação e a conexão das Belas-Artes (nesse caso a literatura e a pintura) e o papel do *gênio* (o escritor/artista) - aquele que possui "o talento

---

[101] JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação,* p.129.

[102] BULHÕES, Marcelo M. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira,* p.21.

[103] NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte,* p.53.

específico para a Arte"[104] – como *pólo produtor* do objeto artístico (o romance e a tela). Gesto que não dispensa a criação pois, como diz Aguiar e Silva, parafraseando Valéry, "A escrita é um *trabalho* complexo, subtil e refinado e esta ideia de trabalho contrapõe-se rigorosamente à ideia de inspiração, pois que esta pressupõe a ausência do esforço, implica o desconhecimento dos materiais e dos factores técnico-compositivos com que se constrói o texto literário".[105]

A crítica literária tem observado na obra de José Saramago, ao longo de sua carreira, a preocupação em inserir na sua produção o próprio pensar sobre o seu ato de produção. Em *Manual de pintura e caligrafia*, essa atitude se entrelaça ao enredo da obra, configurando-se como *macrotema* a mesma racionalização desse processo criativo. Contudo sua leitura não deve ser ingênua.

A obra contém um ensaio educativo sobre a pintura, mas é, sobretudo, um romance. De fato, o não-verbal (a pintura) é dito pelo verbal (o romance), mas o verbal se sobrepõe, tanto esteticamente quanto conceitualmente. Nesse romance é excepcional a manipulação dos signos verbais na construção da mensagem, o jogo ambíguo entre o não-verbal que se veste do verbal e, principalmente, a construção do *jogo metalingüístico*. Porém, como identificar esse jogo da linguagem dentro da obra?

Levando em consideração o significado do termo "manual" - sinônimo de compêndio, objeto facilmente manipulado pelas mãos - em seu caráter usual, pode se entender a obra como recurso de trabalho de um artista, o que tornaria o resultado desse trabalho um artefato. Todavia, somente nos interessa a relação das

---

[104] Idem, Ibidem, p.52.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

idéias configuradas nessa obra, mesmo que haja essa ambigüidade denotativa, enquanto romance, canal mais que intermediário entre o pólo produtor e fruidor da mensagem, mas como mecanismo de *interação* entre essas duas instâncias. Nesse caso, a função metalingüística estaria se inter-relacionando com outras funções para possibilitar o seu processo.

Primeiramente, o *Manual* (o romance) assume a condição de canal (a folha branca e a tinta preta das palavras) no ato da comunicação (a leitura), trabalhando concomitantemente aí a *função fática*. Todavia, todo o jogo utilizado na elaboração da mensagem veiculada nesse canal é realizado a partir de um trabalho poético, temos então a *função poética*, que se configura no percurso narrativo do romance a partir de um *narrador autodiegético*, num primeiro plano da narrativa. O leitor é levado a explorar a sensibilidade desse narrador-personagem nos limites de uma co-participação, mesmo que ilusória, de suas vivências; dessa forma, tem-se assim a *função conativa*, ao mesmo tempo que dialoga com o emissor da mensagem. Enfim, no jogo metalingüístico, operam as funções *fática, poética e conativa.*

> Brinco com as palavras como se usasse as cores e as misturasse ainda na paleta. Brinco com estas coisas acontecidas, ao procurar palavras que as relatem mesmo só aproximadamente. Mas em verdade direi que nenhum desenho ou pintura teria dito, por obra das minhas mãos, o que até este preciso instante fui capaz de escrever, e atrever.[106]

---

[105] AGUIAR E SILVA, V. M de. op. cit., p.216.

[106] SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia,* p.54.

Essa obra é uma grande representante do romance lírico moderno. Também se observa, como no comentário de Rosa Maria Goulart sobre a obra *Húmus*, de Raul Brandão, a mesma "arte de dizer"[107] .Saramago, nesse prisma, com maestria, une a subjetividade e a exacerbação emocional enunciativa à técnica compositiva da ficção. Aguiar e Silva sustenta a idéia de que um tipo de focalização centrada num personagem que é ao mesmo tempo narrador e personagem favorece o desnudamento de si mesma, pois é ele mesmo que situa o leitor quanto aos eventos que narra. Isso possibilita a análise do homem pelo próprio homem, na medida em que suas emoções, pensamentos mais secretos e sua intimidade cotidiana se revelam por ele mesmo.[108]

> É principalmente esta aventura do *eu* (que se interroga, interroga o mundo, e interroga a arte) que grande parte do romance moderno intenta levar a cabo. Aventura que terá o seu correspondente artístico-literário na tão proclamada aventura da escrita, que no novo romance havia de fazer fortuna e marcar toda a nossa ficção posterior - servindo, contudo, temáticas nem sempre coincidentes.[109]

O *Manual de caligrafia e pintura* possui o gérmen da arte *pós-moderna*[110], afervorando-se na sua estrutura diegética que vem a corresponder com o nível de tensão emocional do homem do fim do século XX. Em função disso, a obra possui caráter de experimentalismo, sua linguagem se configura com maior liberdade e deixa de se dar ênfase ao enredo às personagens, que tomam o

---

[107] GOULART, Rosa Maria. *O trabalho da prosa: narrativa, ensaio, epistemologia*, p.20.

[108] Cf. AGUIAR E SILVA, V. M. de. op. cit., p772.

[109] GOULART, Rosa Maria. op. cit., p.24.

[110] PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas,* p.180.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

primeiro plano da narrativa. No entanto, ainda essa obra, mesmo como representante do romance português contemporâneo, não vive sem uma história.

A narrativa percorre o íntimo de um personagem-narrador que é pintor e se lança a aventurar-se por uma nova forma de expressão - a escrita. Questionando-se a partir de sua velha arte de pintar (a de compor retratos à moda antiga), ele problematiza o processo de criação artística, cuja arte se detém na representação artística do *retrato*. Enquanto narrador-pintor, H. suspeita ser o último de sua espécie, o único que cultiva uma arte morta. Uma arte que ainda bebe das concepções da arte renascentista.

É singular essa idéia. Foi durante a Renascença que o gênero do retrato alcançou o auge da expressão artística. Isso se deu em função do novo pensamento antropocentrista que possibilitou novo arbítrio à razão humana na ânsia pelas mais variadas especulações. O homem lançou um novo olhar sobre o mundo e sobre si mesmo. Então, o gênero do retrato culminou como expressão peculiar dessa época.

Diante do percurso de sua história, o retrato em grande parte esteve ligado ao luxo, à riqueza e ao *status* social. Uma gleba de ricos à procura em deixar sua imagem à posteridade incitou o trabalho de muitos pintores, os quais passaram a se especializar nesse tipo de arte. Muitos deles alcançaram fama e, provenientemente, riqueza. Helen Dore em *A arte dos retratos* afirma:

> Por toda história da pintura, artistas sentiram as mesmas e repetidas preocupações. Uma delas era o relacionamento

> entre o artista e o seu patrocinador, fosse este um indivíduo ou uma instituição. Quando um artista era encarregado de pintar um retrato, tinha que assegurar-se de que sua obra fazia jus ao preço cobrado, para satisfazer o cliente e atrair outros. Ele devia alcançar o equilíbrio perfeito entre a forma como o modelo via a si próprio e como ele se desejava projetado – será que conseguimos ver-nos como os outros nos vêem? – e a percepção do artista sobre a pessoa que posava. Nem sempre as opiniões eram iguais.[111]

Essa particularidade foi muito bem explorada na obra. O narrador-pintor procura novos caminhos para sua Arte, que é a pintura de retratos de ricos lisboetas. Porém, ao retratar um de seus clientes (cuja identidade se restringe à S.) irá tentar conhece-lo em toda a sua essência, não somente seus traços físicos, mas particularidades de sua vida, reveladas pela personagem da secretária Olga, funcionária e amante do patrão. Além disso, o caminho que o pintor se propôs almejava não só a valorização e a originalidade de sua obra, que se tornou causa do seu amadurecimento, pois ao conhecer S., passou a conhecer-se melhor, e a julgar melhor seu trabalho:

> "Por que caminhos porém andaria eu para chegar a esse lugar sem defesa, devassado, por assim dizer inocente, onde enfim saberia, onde finalmente conheceria S.? O que vim a saber dele, soube-o por intermédio da secretária Olga e até involuntariamente: deu-se-me, não a ganhei. Perdi tempo em digressões que (bem o vejo hoje) me levaram para outras partes em que mais me descobri eu do que descobri outro. [112]

Arte que seu próprio produtor condena. Para ele, a imagem que ele imprimiu primeiramente não representava a verdade. Pois conhecer alguém

---

[111] DORE, Helen. *A arte dos retratos,* p.6.

[112] SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia,* p.77.

realmente não era copiar sua própria imagem. Pensa qual utilidade teria toda a sua arte. Para ele todos os retratos que pintara eram um só, haviam sido os mesmos: as mesmas técnicas, as mesmas pinceladas. Para o artista, a imagem na tela já não seria a realidade do objeto que a originou, mas resultado de um auto-retrato do pintor que a figura:

> Quem retrata , a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais. O Dr. Gachet que Van Gogh pintou, é Van Gogh, não é Gachet, e os mil trajos (veludos, plumas, colares de ouro) com que Rembrandt se retratou , são meros expedientes para parecer que pintava outra gente ao pintar uma diferente aparência. Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente.[113]

Segundo Helen Dore, os artistas em sua grande maioria produziram seus auto-retratos. O anseio em explorar a condição humana tomando como espelho a própria personalidade é uma das mais importantes motivações dessa atitude. Nesse âmbito, a relação observador-modelo e vice-versa é inerente desse tipo de trabalho, pois "o observador tem o prazer de especular sobre a identidade da pessoa retratada, sobre sua vida – e talvez se identifique com o retratado, reconhecendo no quadro alguns de seus próprios traços.[114] Concomitantemente, inúmeras auto-críticas podem ser observadas. O pintor desprestigia seu trabalho e a si mesmo. Não aceitando sua obra ele não se aceita.

---

[113] Idem, Ibidem, p.79.

[114] DORE, H. op. cit., p.7.

Nisso confere a imersão do leitor no universo dramático do narrador autodiegético, seja nos eventos relativos à sua trajetória cotidiana, seja na testemunha dos seus conflitos psicológicos, suscitando no romance um caráter transformador da diegese da obra. A narrativa tenciona criar no leitor uma verossimilhança com os fatos que se alternam com a leitura. Esse processo torna a obra vulnerável à presença de diferentes planos temporais e narrativos.

Os fatos não exigem uma precisão lógica de sua estrutura seqüencial, como a inserção não totalmente sincrônica dos "Exercícios de autobiografia" e a fragmentação de algumas cenas narradas. A perspectiva espacial e a atmosfera são focalizadas sob o olhar do narrador que despreza a totalidade dos elementos constituintes de um cenário, valorizando o que se lhe figura mediante sua tensão dramática. O excerto a seguir mostra uma cena em que o leitor é levado a se revestir do tom gerado pelo narrador ao participar conivente de suas impressões:

> Sem dúvida chorei. Durante um minuto ou uma hora, as luzes dos barcos e as da outra margem do rio, brancas e amarelas, foram nos meus olhos um sol: beneficiei dessa fortuna dos míopes que, porque o são, não vêem a luz, mas a multiplicação dela. Depois, e ainda sentado, soube que durante um tempo não mensurável porque já passado (e fui sabendo-o mais, consoante os ruídos da cidade recomeçavam a penetrar-me na consciência), soube (ou acho de bom efeito prósico [existe a palavra?] dizer agora que soube), que nesse tempo passado e não mensurável eu estivera sozinho no mundo, primeiro homem, primeira lágrima, primeira luz e últimos instantes de inconsciência. Pus-me então a estudar a minha vida, a vê-la devagar, a remexer-lhe como que levanta pedras à procura de diamantes, bichos-de-conta ou grossas larvas, dessas brancas e gordas que nunca tinham visto o sol e de repente o sentem na pele macia, como um fantasma que doutra maneira se não revelará. Fiquei ali sentado o resto da noite,

> olhando umas vezes o rio, outras vezes o céu negro e as estrelas (que deve o escritor dizer das estrelas quando diz que as olhou? Afortunado eu que apenas escrevo, e assim, e por isso a mais não sou obrigado) até que perto da manhã choveu um pouco, sem justificação, e o dia começou a clarear à minha mão esquerda e as águas a ficarem cinzentas como o céu.[115]

Por outro lado, a linguagem é ricamente trabalhada. Há o ludismo em certas construções vocálicas como: *artepintura, artemagens, escrevepintar.* [116] Todavia, como anteriormente apontado, verifica-se uma perene linearidade da trama, mesmo que a narrativa tenha se iniciado *in media res*, ou seja, a história põe o leitor no meio do conflito interno do narrador-personagem. Haja visto, que todo o desenvolvimento da narrativa acompanha um nó dramático que é a autenticidade da obra de arte.

Se essa autenticidade é gerada em função da valorização da obra de arte como agente de pensamentos sublimes, ela possui um elo com o pensamento racionalista kantiano. Kant discorre que na Bela-Arte não haveria ciência, não existindo também bela-ciência a qual estaria envolvida com regras (limites que restringem a liberdade da produção artística). Nesse parâmetro, é valido traçar um paralelo entre o pensamento kantiano e o ideal de arte almejado pelo narrador. Sua ânsia era pela busca da liberdade do seu trabalho, porém, esse efeito só se faria possível na medida em que ele, enquanto pintor-escritor, revelasse uma satisfação interior pela arte que produzia:

---

[115] SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia,* p.89 et seq.

[116] Idem, Ibidem, p.170.

unesp

> Faço tudo isto sem contentamento, porque está nos preceitos, protegido pela indiferença que finalmente a crítica dispôs em minha volta como um bloqueio sanitário, protegido também pelo esquecimento em que pouco a pouco fui caindo, e porque sei que o quadro não irá a exposições nem galerias. Passará directamente do cavalete para as mãos do comprador, porque é este o meu nergócio, jogar pelo seguro, com dinheiro à vista. Tenho trabalho que me sobra. Faço retratos de pessoas que se estimam suficientemente para os encomendarem e pendurarem em átrios, escritórios, livingues-rumes ou salas de conselho. Garanto a duração, não garanto a arte, nem ma pedem, mesmo que eu pudesse dá-la. Uma semelhança melhorada é o mais longe que chegam. E como nisso podemos coincidir, não há decepção para ninguém. Mas isto que faço não é pintura [117]

O narrador realiza uma crítica à funcionalidade se seu trabalho, desmerecendo-o, outrossim, desmerecendo-se, por estar condicionado (ou se condicionar) a esse tipo de ofício. Certamente, o que estaria em jogo, em relação à procura da liberdade criativa pode se relacionar à idéia de que só haveria liberdade no momento em que seu trabalho alcançasse a coerência com a plenitude de seus anseios mais profundos, conforme o pensamento de Fayga Ostrower. Para ela, ao falar sobre a espontaneidade e a liberdade da criação artística em *Criatividade e processos de criação* afirma:

> Se o indivíduo puder admitir esse referencial, puder trabalhar com ele, efetivamente criará com liberdade. Poderá ser espontâneo em seus encontros com a vida e em todas as sua ações. Experimentando em vias novas, conjecturando, deparando com toda sorte de acasos pelo caminho, ele se orientará livremente. Sempre reconhecendo a existência de limites, até na própria carga vivencial, ele

[117] Idem, Ibidem, p.7.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> poderá utilizar os acasos, poderá convertê-los em acasos 'seus', em sua escolha consciente. Deixarão de existir como acasos e pertencerão a ele como novas possibilidades de transformação. Ele terá essa liberdade porque dentro de si, em sua coerência e em sua delimitação interior, ele parte de responsabilidades e sabe que no seu fazer as assumirá. Ele sabe que, diante de múltiplos caminhos, se orientará na lúcida assunção de múltiplos limites também presentes.[118]

Essa assertiva esclarece a razão pela qual o narrador na forma de pintor não se realiza em princípio. Sua arte avança consideravelmente entre o retrato de S. e dos Senhores da Lapa. Há o ascendente abandono da técnica do retrato para a exploração de sua sensibilidade artística e inclusões de sua subjetividade, levando-o a ter inclinações à arte abstrata:

> Houve depois um silêncio. O meu diagrama relacional recuperava a estabilidade, mas com algumas linhas dispostas doutra maneira. No meio delas deslocava-se uma espiral, rodando sobre si própria, oscilando para um e outro lado, diria que às cegas, como um rotífero numa gota de água. Via isto numa pintura, e mal vi sobressaltei-me: era um quadro abstrato que se definia dentro de mim. Pensei:<<Um rotífero não é abstrato, mesmo que prefira tomá-lo como tal quando o engulo num gole de água.>> .[119]

É sobretudo na escrita que a espontaneidade e liberdade e conseqüente coerência consigo mesmo aflora com maior intensidade - o pintor passa a assumir o gesto do escritor:

---

[118] OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação,* p.162.

[119] SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e caligrafia,* p.246.

> No entanto, agora que comecei a escrever, sinto-me como se nunca tivesse feito outra coisa ou para isto é que tivesse afinal nascido.
> Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torna-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é , nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até o fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e, também eles, insolentes.[120]

Vê-se a preocupação de um artista que exige de si o abandono de uma arte mecânica em direção de um trabalho que deve propiciar não somente um prazer de fruição, mas de reflexão. Nesse caso, tem-se em mente o juízo de reflexão kantiano, posto que as Belas-Artes devem se basear em efeitos de modos-de-conhecimento, cujo sentimento de prazer se denomina Arte-Estética. "A razão é o conhecimento" [121], como o narrador confirma, e todas as tentativas e formas de representar sua arte existe em função de conhecer e conhecer-se. A esse respeito, Benedito Nunes, ao refletir sobre o pensamento kantiano, em *Introdução à filosofia da arte*, afirma:

> As Belas-Artes, que têm por fim a bela representação das coisas, baseiam-se nos mesmos princípios gerais do juízo estético. Constituem objeto de contemplação, e só

[120] Idem, Ibidem, p.16.

[121] Idem, Ibidem, p.13.

> esteticamente é que podem ser julgadas. Como o Belo, as artes devem aparentar a livre finalidade da Natureza. Suas representações, embora resultando de uma elaboração, que não prescinde de técnica, requerem a espontaneidade que a Imaginação instala nas representações das coisas. Uma obra será artística se nos impressiona como se fosse um produto da Natureza, do mesmo modo que a beleza natural aparenta o aspecto de haver sido artisticamente trabalhada.[122]

Diante disso, observa-se o papel do *gênio* que para Kant é aquele que possui a natureza produtiva inata do artista. As Belas-Artes, assim, só poderiam ser produzidas por ele com originalidade. Deste modo, entende-se todo o pesar do narrador da obra de José Saramago. Em seu trabalho, o pintor desvaloriza seu talento inato, cuja arte não passaria, segundo sua idéia, de mera repetição. E, em função desse trabalho, ele se questiona sobre a veracidade de seu gênio artístico: "Sei muito bem quem sou, um artista de baixa categoria que sabe do seu oficio mas a quem falta génio, sequer talento, que tem não mais que uma habilidade cultivada e que percorre sempre os mesmos sulcos, ou pára junto das mesmas portas".[123]

A beleza de sua arte mantinha elo ao que outros, por dinheiro, pudessem pagá-la. Mas aquela beleza artística verdadeira não se caracterizaria somente por ser uma *bela representação*, mas evitaria que a obra de arte representasse um *gênio* sem *gosto* (que para Kant é a faculdade de julgamento do objeto artístico), ou *gosto* sem *gênio*. Isto é, poder-se-ia, na obra de arte, ver se estampada o talento de quem a produziu, porém não ser aprazível; ou, ao contrário, causar

---

[122] NUNES, B. op. cit., p.52.

unesp

contentamento sem revelar o talento artístico do seu produtor. O filósofo defende a idéia de que a arte deve ser livre, do contrário não será Bela-Arte. Isto é, não sendo algo remunerado, sua grandeza deve independer de um valor imposto, pago. A mente do artista ao produzi-la deve estar aprazível (sem ter em vista um retorno em vias de remuneração).

Kant entende que uma obra de Belas-Artes deve adequar *gênio* e *juízo* . Tem a necessidade de ser repleta de *espírito*, que no sentido estético seria a faculdade de exposição de idéias estéticas, isto é, o vínculo da imaginação ao entendimento. Em se tratando do *corpus* analisado, a metalinguagem desempenharia explicitamente a reflexão sobre essas idéias no papel da criação artística de um pintor que é escritor: "<<...Realmente não imaginava que tivesses essas ideias .>> <<Quais ideias ?>> <<Essas. Escrever, pensar sobre o que se escreve. Via-te só a pintar.>>". [124] Kant acredita que o *gênio* é disciplinado pelo *gosto* e pelo *juízo* que fazem com que sua arte seja clara e ordenada, repleta de Idéias estáveis as quais permaneceriam universais.

Ao falar da *arte* e do *gênio,* o filósofo da *Crítica do Juízo* propõe uma divisão das Belas-Artes. Essa divisão deveria ser análoga ao princípio pelo qual os homens falantes se serviriam para se comunicar entre si: a palavra, o gesto e o som: o modo de comunicação completa entre falantes. De tal modo, Kant afirma haver apenas três espécies de Belas-Artes: as *elocutivas*, as *figurativas* e a *arte do jogo das sensações*.

---

[123] SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*, p.20.

[124] Idem, Ibidem, p.116.

Por outro lado, Kant também designa, segundo a divisão das Belas-Artes proposta, um vínculo entre elas. Essa vinculação teria em vista o entrecruzamento das diferentes sensações que cada uma pode despertar no receptor. A arte só teria valor se estiver vinculada também às ideais morais (o bem) e transmitir conhecimento e cultura.

Para Kant, em primeiro plano estaria a a*rte poétic*a, por dever estritamente ao *gênio* sua originalidade. Essa arte transmite liberdade à mente e oferece uma multiformidade de mecanismos da linguagem para se adaptar à totalidade do pensamento, tornando a expressão verbal uma adequação à sua finalidade que é a sublimação estética das Idéias. Em segundo plano, Kant enquadra as *artes figurativas*, as quais fazem uma junção entre as sensações e as faculdades de conhecimentos, recorrendo assim a juízos de valores através do livre jogo da imaginação.

Em se tratando das artes figurativas, Kant dá preferência à pintura. Primeiramente, na pintura, o desenho é um elemento que se enquadra no conjunto de todas as demais artes figurativas. Por conseguinte, a pintura tem uma capacidade maior de se inserir no campo das Idéias e dar amplitude ao campo das intuições em relação a todas as outras.

Por último, num terceiro plano, estaria a música. Para Kant, a música possui um lugar de inferioridade entre todas as Belas-Artes por esta atuar somente no campo das sensações auditivas, além de sugerir idéias indeterminadas e transitórias (ao contrário da artes figurativas e elocutivas que são permanentes). Sobre a divisão kantiana das Belas-Artes Nunes comenta:



> A classificação das Belas-Artes de Kant, onde a Música, considerada mero jogo das sensações, ocupa o último degrau, por lhe faltar a capacidade para figurar idéias, mostra-nos bem que a Arte, para o filósofo da *Crítica da razão pura*, tem por função veicular pensamentos elevados, que complementem o conhecimento objetivo, limitado à órbita dos fenômenos, com as representações, ainda que vagas, da ordem moral, situada além da experiência sensível.[125]

Analogamente, observa-se em *Manual de pintura e caligrafia,* como fora apontado anteriormente, a valorização da arte poética, representada pela escrita literária, em relação à arte figurativa, como representante a pintura. O romance insere o leitor na reflexão, de focalização em primeira pessoa, sendo um narrador autodiegético, um pintor que já havia realizado a primeira tela a pedido de seu cliente, e realizava experimentalmente uma segunda tela. No entanto, essa segunda tela tomava a primeira como modelo na ausência deste, caracterizando-se, posteriormente, como mera cópia da primeira. A terceira tentativa viria depois; contudo, não seria produzida com os mesmos traços das primeiras e por meio de uma nova caligrafia.

Esse terceiro retrato seria, à luz do pensamento kantiano, livre e sem preocupações com os recursos monetários pelos quais sua arte era submetida. Aqui o conhecimento valorizar-se-ia e sua arte, enfim, vestir-se-ia de originalidade e beleza. É um gesto novo. Justifica assim tal atitude às escondidas.

---

[125] NUNES, B. op. cit., p.53.

É Bela-Arte, em conformidade com o pensamento kantiano, é possível observar o prazer no exercício artístico de quem a produz:

> Mas se desta vez não pude limitar a lambuzar a tela segundo as vontades e o dinheiro do modelo, se pela primeira vez comecei a pintar às escondidas um segundo retrato do mesmo modelo, e se, também pela primeira vez, venho repetir, ou tentar, escrevendo , um retrato que pelos meios da pintura definitivamente me escapou – a razão é o conhecimento. Quando fiz o primeiro traço na tela, deveria ter poupado o pincel, e com todas as desculpas de que fosse capaz para disfarçar a extravagância do gesto, acompanharia S. à porta da escada, ficaria a vê-lo descer, tranqüilo, ou respirando fundo para recuperar a tranqüilidade, com o contentamento maravilhado de que escapou a grande perigo. Não teria havido segundo retrato, não teria comprado estas folhas de papel, não estaria agora a manejar tão mal as palavras, mais duras que os pinceis, mais iguais na cor do que as tintas que se recusam a secar lá dentro. Não seria este homem triplo que pela terceira vez vai tentar dizer o que duas vezes não pôde[126].

Entende-se toda a auto-crítica realizada pelo então pintor, agora, escritor. A tela que surge já estava na sua mente como Idéia, pronta, mas era aprisionada pelo ofício que exercia. Intui um novo trabalho, uma nova sensação, um novo estilo: "o meu trabalho vai agora ser outro: descobrir tudo na vida de S. e tudo relatar por escrito (...) Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exactamente o que não pude alcançar nunca enquanto pintei.[127]

Caracterizada então a opção pela literatura, o narrador-pintor-escritor da obra deixará, no bojo da diegese do romance, reflexos de uma ambigüidade de linguagem. Essa ambigüidade irá marcar a fusão da linguagem visual do narrador-

---

[126] SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia,* p.13.

[127] Idem, Ibidem, p.20 et seq.

pintor e da linguagem do mesmo narrador, sendo o escritor que problematiza seu próprio ato de produção. Nesse retrato da obra sobre si mesma é que se evidenciará o que se denomina de metalinguagem. A obra passa a retratar a si mesma.

Destaca-se, então, o romance enquanto veículo do escritor, enquanto veículo do narrador-pintor e veículo do narrador-escritor. A ênfase mais acentuada dessa reflexão parte da instância do narrador-escritor mesmo que explicitamente haja o cruzamento entre os dois tipos de linguagens anteriormente mencionadas, uma acaba se revestindo da outra: o não-verbal pelo verbal:

> no meu oficio (que é o de pintar) começamos por aplicar as cores tal com vêm nos tubos, que têm nomes que parecem fixados para todo o sempre. Mas ao juntá-la na paleta ou na tela, a mínima sobreposição as modifica, ou a luz, e uma cor é ainda o que era, mais a cor vizinha, mais a junção das duas, e a(s) nova(s) cor(es) que daí resulta(m) entra(m) na gama permanentemente instável para repetir o processo, ao mesmo tempo multiplicador e multiplicando[128].

O jogo metalingüístico se acentua com o desenrolar da narrativa. O pintor–escritor passa a dar vazão compassadamente aos seus impulsos interiores. Pensamentos e palavras vão fluindo e se materializando na escrita e pela escrita. Esse jogo traçado, que em sua dimensão estética se caracteriza pela descrição, toma ares de narrativa confessional. O narrador transmite seu discurso na forma de monólogo interior.

Os momentos de contínua descrição e pontos de vista do narrador dissecam o gestual, a cena e os aspectos temporais, ao representarem a atmosfera

---

[128] Idem, Ibidem, p.23 et seq.

narrada. É assim uma atitude de pintor, na escolha das cores e na fixação dessas diferentes nuances de luz na tela, ele analisa o ponto certo onde a cor será impressa, e se cruza com a atitude do escritor na escolha lexical. O branco da tela é confundido pelo branco da folha de papel, ludismo que cria novas possibilidades de expressão, novas cores que se configuram num novo desenho por meio da palavra, da frase, do período, do parágrafo, da página, do texto:

> Restam estes papéis. Resta este desenho novo, nascendo sem que eu o tivesse aprendido: a todo o momento, mesmo quando o interrompo, oferece-me a voluta principiada, e demonstra, a cada suspensão, a probabilidade de não ter fim. Quando assento o aparo na curva interrompida de uma letra, de uma palavra, de uma frase, quando prossigo dois milímetros adiante de um ponto final ou de uma vírgula, limito-me a prosseguir um movimento que vem de trás: este desenho é, ao mesmo tempo, o código e a decifração.[129]

Se o não-dito é representado pelo dito, o objetivo nessa perspicaz ambigüidade é que o narrador, em sua explosão criativa, requer que imagem e texto se completem. Nesse âmbito, o narrador mergulha no passado inúmeras vezes, trazendo à tona os grandes mestres da pintura, tais como, Da Vinci e Michelângelo, El Grecco, Van Gogh, Picasso, entre outros. Nesse olhar no passado, o narrador busca determinar a importância da origem da escrita na produção das imagens, como a escrita hieroglífica dos egípcios. Tudo aliado na forma de um rico exemplo de intertextualidade e metaliteratura que, entre muitas, seguem na continuidade da narrativa:

---

[129] Idem, Ibidem, p. 61.

unesp

> Abri ao acaso e fui lendo, até chegar àquela passagem do segundo diálogo, quando Messer Lactâncio Tollomei responde a Miguel Ângelo: <<Satisfeito estou, respondeu Lactâncio, e conheço melhor a grã força da pintura, que, como tocastes, em todas as cousas dos antigos se conhece e até no escrever e compor. E porventura com as vossas grandes imaginações não tereis tanto, como eu tenho, tentado na grande conformidade que têm as letras com a pintura (que a pintura com as letras, sim tereis); nem como são tão legítimas irmãs estas duas ciências que, apartada uma da outra, nenhuma delas fica perfeita, ainda que o presente tempo parece que as tem nalguma maneira separadas.[130]

Essa citação, parece confirmar a noção de ambigüidade do gesto representativo dessas duas artes. Sua conformidade. Alinhando a sintaxe do desenho à sintaxe da escrita, chegando à retórica, uso de instrumentos necessários para persuadir. Necessários, pois tanto o escritor persuade alguém no uso do instrumento da palavra; como o pintor, no uso de sua arte, a pintura. Assim, o narrador continua sua citação, até chegar a Quintiliano que, em sua *Retórica*, sugere que:

> não somente no compartir das palavras o seu orador debuxe, mas que com a sua própria mão saiba traçar e deitar o desenho.[131]

O mesmo se segue ao citar Michelângelo:

> E daqui vem, senhor M. Ângelo, chamardes vós às vezes a um grande letrado ou pregador, discreto pintor, e ao grande debuxador chamais letrado.[132]

---

[130] Idem, Ibidem, p.68 et seq.

[131] Idem, Ibidem.

Demóstenes:

> E quem se for mais ajuntar com a própria antiguidade, achará que a pintura e a escultura foi tudo já chamado pintura, e que no tempo de Demóstenes chamavam antigrafia, que quer dizer debuxar ou escrever, era verbo comum a ambas estas ciências, e que a escritura de Agatarco se pode chamar pintura de Agatarco. E penso que também os Egípcios costumavam, a saber todos pintar, os que haviam de escrever ou significar alguma coisa, e as mesmas suas letras glíficas eram alimárias e aves pintadas, como se ainda mostra em alguns obeliscos desta cidade que vieram do Egipto.>>[133]

O pintor vendo-se retratado em cada obra que pinta se verá também em cada linha que escreve. É levado a reescrever biografias de escritores, reinventando-se nessa escrita, procurando definir suas origens (talvez para se (re)afirmar sobre si mesmo em fecunda identidade de escritor. Ao fundir pintura e caligrafia, cores e palavras se fundem num mesmo trabalho de "escrevepintar"[134], onde "as diferenças não são muitas entre as palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras"[135], ou se conjugam "dois tons próximos de uma mesma cor <<ser>>, para maior exatidão. Um verbo é uma cor, um substantivo um traço".[136]

---

[132] Idem, Ibidem.

[133] Idem, Ibidem

[134] Idem, Ibidem, p.170.

[135] Idem, Ibidem, p.97.

[136] Idem, Ibidem, p134.

Mas engana-se o leitor mais ingênuo se pensa estar essas implicações até então facilmente delimitadas no texto saramaguiano. A simples leitura deixará em branco muitas outras abordagens, não esquecidas aqui, porém, tendo a cabo a temática proposta, essas poderão futuramente ser apreciadas num estudo oportuno.Se fora debatido e esclarecido alguns pontos sobre a metalinguagem até o momento, muito há de se falar posteriormente, devido a fecundidade da obra e a engenhosidade do seu produtor.

A metalinguagem em *Manual de pintura e caligrafia*, mesmo que se reitere o que já se mencionara anteriormente, é necessário se fazer lembrar, traz a tela dentro do livro, o livro dentro do livro, o texto dentro do texto, o romance dentro do romance. Há inúmeros outros pontos passíveis de olhar analítico, o jogo metalinguístico é mais um elemento constituinte da obra, participante ativo da diegese. De fato, tem-se observado que ela é um componente essencial da literatura pós-moderna.

Na obra estudada, a preocupação é a tentativa de um pintor de retratos tornar-se escritor. Na pintura, encontra o fracasso, a derrota de duas tentativas nulas, a humilhação emanada dos amigos e de si mesmo. Na literatura, tal excitação se caracteriza pela perspicácia em arriscar-se em novo trabalho, a ansiedade e a curiosidade são livres – não há apreensão na ocorrência de uma possível derrota – o pintor vê-se vagueando na superfície do mesmo mar porém o desejo em encontrar um novo cais é maior. Há nessa nova tarefa maturidade, o encontro com seu verdadeiro eu, o contentamento, o prazer, a satisfação, confessa o narrador: "Daria provavelmente toda a minha arte de pintor (é verdade que não

daria muito, mas daria quanto tenho) para conhecer as profundas razões que levam as pessoas a escrever. O mesmo se diria de pintar, mas torno a dizer que escrever me parece arte doutra maior subtileza, talvez mais reveladora de quem é o que escreve".[137]

A vida, o pensamento, as frustrações e as experiências de um personagem que é ao mesmo tempo narrador e personagem de si mesmo constroem o romance. O texto irá englobar um outro texto e vários textos tecerão um macrotexto. Memórias, cenas cotidianas, impressões de viagens e leituras farão parte desse 'manual', desse diário de artista: "escrevo e é como se estivesse pintando".[138]

Em principio já se percebe o tom confessional. Sabe-se que quem fala é um pintor motivado em se fazer pintor. É todavia apenas no final da leitura, juntando todas as informações que se entrelaçam, que se percebe que este narrador escreve seu próprio livro. Não sendo um literato, julgando-se mau pintor, exerce um pintar diferente que muito se aproxima da escrita, ou seria uma escrita que em muito se aproxima da pintura? Eis a ambigüidade. Eis o jogo metalingüístico. Pensa que jamais, ao escrever, fizera outra coisa:

> Escrevo a mesma coisa de duas maneiras diferentes, para ver se numa delas acerto melhor: está dito, e, contudo, não basta. Não é exacto, porém, que não tenhamos falado muito. Mas escrever (aí está o que eu já aprendi) é uma escolha, tal como pintar. Escolhem-se palavras, frases, partes de diálogos, como se escolhem cores ou se determina a extensão e a direção das linhas. O contorno desenhado de um rosto pode ser interrompido sem que o rosto deixe de

[137] Idem, Ibidem, p.129.

[138] Idem, Ibidem, p.140.

> o ser: não há perigo de que a matéria contida nesse limite arbitrário se esvaia pela abertura. Pela mesma razão, ao escrever, se abandona o que à escrita não serve, ainda que as palavras tenham cumprido, na ocasião de serem ditas, o a seu primeiro dever de utilidade: o essencial fica preservado nessa outra linha interrompida que é escrever.[139]

Em suma, o narrador é personagem do texto do romance, é narrador do texto que pinta e personagem do texto que escreve. Há níveis distintos de narratividade e a ambigüidade mistura essas três formulações. Em sua totalidade, deferido os exercícios de autobiografia (uma obra dentro da obra) não há divisão da obra em capítulos. A diegese segue aparentemente uníssona até o fim da leitura.

A tensão conflitual é a figura do narrador debruçado na própria composição. Do começo ao fim vê-se marcas dessa reflexão que é ascendente, pois se apreende a linha circular, evolutiva da passagem do pintar ao escrever, entendido como valorização de Idéias estéticas. A obra inicia-se com a expressão: "Continuarei a pintar"[140] e termina com as palavras: "Não. Papeis. Coisas escritas"[141]. Enfim, o narrador chega ao outro lado da ponte. O mote de toda a ação transformadora que marca a passagem de um gesto para o outro.

---

[139] Idem, Ibidem, p.263 et seq.

[140] Idem, Ibidem, p5.

[141] Idem, Ibidem, p.277.

Conclusão

CONCLUSÃO

Concluo lembrando que *Manual de pintura e caligrafia* é um romance contemporâneo e, sendo assim, possui uma característica comum em configurar uma nova forma de expressão, um novo formato ao gênero.

Para elucidar melhor a problemática inserida no contexto da obra, foi necessária a divisão dos capítulos mediante o desenvolvimento sistemático do tema proposto, a metalinguagem. Nesse sentido, apresentamos uma reflexão histórica do livro, desde a manifestação representativa do homem em forma de expressão escrita, até o meio de informação eletrônico. Contudo, mencionamos também nesse momento de discussão o tema e o *corpus* de nosso estudo.

Num segundo momento, abordamos a importância midiática do livro, como suporte de idéias e como resultante de trabalhos de construção midiática. A formatação, a escolha e a produção das imagens e organização estética da capa fornecem ao leitor uma mensagem correlata às idéias veiculadas. Nesse momento, realizamos um paralelo entre duas diferentes formatações de capas do mesmo livro; o primeiro editado em Portugal e o segundo no Brasil.

Em seguida, tratamos da fundamentação teórica que cerca nossa proposta de análise mediante a temática da metalinguagem. Procuramos estabelecer os limites que se processam o visível e o legível no ato de leitura de um texto, verbal e não-verbal. Todavia, relacionamos o enredo da obra, objeto de análise, excertos que explicitem a importância dada ao tema no texto em discussão.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

No último capítulo, *A metalinguagem em Manual de Pintura e Caligrafia,* procuramos tratar do percurso gerativo de sentido do presente tema na cronologia do enredo, e as variantes temáticas suscitadas, como o valor da obra de arte, a questão da identidade, a expressão plástica da pintura e da escrita, o processo de aprendizagem do pintor-escritor etc.

Tendo em vista o que foi abordado neste estudo, podemos afirmar há uma linha tênue de ambigüidade entre a expressão plástica e escrita, num momento em que se discute a separação das linguagens das artes e da literatura. O texto saramaguiano procura destacar que o escritor é pintor e o pintor também é escritor, mudando apenas os meios de representação.

A obra se identifica também ao texto de Sartre, "A palavra", onde há um reencontro do escritor com todo seu processo de aquisição da forma escrita. Por outro lado, lembramos que toda a arte contemporânea demostra essa preocupação em como representar e expressar o mundo.

Enfim, o próprio título da obra inicia a problemática da metalinguagem. A palavra *manual* pode fazer referência à regras, modelos e procedimentos. Em seguida, concatenam-se as palavras *pintura* e *caligrafia;* portanto, a construção do título não é excludente, é antes a junção dessas duas formas representativas, o visível e o legível.

unesp

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

Figura 1 – Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (EDITORIAL CAMINHO, 1983)..... 91

Figura 2 - Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (EDITORIAL CAMINHO, 1983) 92

Figura 3 – Detalhe - Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (EDITORIAL CAMINHO, 1983) 93

Figura 4 - Detalhe - Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (EDITORIAL CAMINHO, 1983) 94

Figura 5 - Detalhe - Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (EDITORIAL CAMINHO, 1983) 94

Figura 6 – Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (COMPANHIA DAS LETRAS, 1999) 96

Figura 7 – Detalhe - Capa: Manual de Pintura e Caligrafia (COMPANHIA DAS LETRAS, 1999) 97

Figura 8 - Colagem nº 104..... 104

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*, 4ª.ed., São Paulo: Martins Fontes, 2000, 1014p.

AGUIAR E SILVA, V. M. de. *Teoria da literatura*. 8ª.ed., Coimbra: Almedina, 1999, v.1, 817p.

ALMEIDA, M. J. *Imagens e sons- A nova cultura oral*, 2ª.ed., São Paulo: Cortez, 2001, 110p. (Coleção questões de nossa época, 32).

ARAÚJO, E. *A Construção do Livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1986, 674p.

AUMONT, J. *A Imagem.* 2ª.ed., Campinas: Papirus, 1995, 320p. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BAJARD, E. *Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito.* 2ª.ed., São Paulo: Cortez, 1999, 118p. (Coleção questões de nossa época, 28).

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*, 8ª. ed., São Paulo: Hucitec, 1997, 200p.

BARBOSA, A. M. T., **FERRARA**, Lucrecia D., VERNASCHI, Elvira (Orgs). *O ensino das artes nas universidades.* São Paulo: Edusp: CNPq, 1993, 122p.

BERGER, J. *Modos de Ver.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999, 168p. (Coleção Artemídia).

BRAGA, M. R. *A concepção de língua de Saramago: o confronto entre o dito e o escrito*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999, 112p.

BRILL, A. *Da arte e da linguagem.* São Paulo: Perspectiva, 1988, 248p. (Coleção Debates, Arte, 209).

BULHÕES, M. M. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira.* 1ª.ed., São Paulo: Annablume: FAPESP, 1999, 174p.

CAMPOS, H. de. *Metalinguagem & outras metas.* 4ª.ed., São Paulo: Perpctiva, 1992, 320p. (Coleção Debates, Crítica, 247).

CANEVACCI, M. *Antropologia da comunicação visual.* Rio de Janeiro: DP&A, 2001, 283p.

CAVALLO, G., **CHARTIER**, R. (Orgs.). *História da leitura no mundo ocidental.* São Paulo: Ática, 1998, v.1, 232p. (Coleção Múltiplas Escritas).

_____. *História da leitura no mundo ocidental.* São Paulo: Ática, 1998, v.2, (Coleção Múltiplas Escritas).

CHALHUB, S. *A Metalinguagem*. 4ª.ed., São Paulo: Ática, 2001, 88p. (Série Princípios, 44).

_____.*Funções da linguagem*. 6ª.ed., São Paulo: Ática, 1993, 63p. (Série Princípios, 119).

CHATIER, R. *A Aventura do Livro- do Leitor ao Navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1999, 159p.

_____. *Cultura Escrita, Literatura e História: Conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit*. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001; 189p.

CORVISIERI, E. (Trad.). *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997, 352p. (Coleção Os pensadores, Platão).

CROWTHER, J. (Ed.). *OXFORD advanced learner's dictionary of current English*, 15th ed., Oxford: Oxford university press, 1995, 1431p.

DeFLEUR, M. L. & **BALL-ROKEACH**, S. *Teorias da comunicação de massa.* Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1993, 400 p.

DIZARD Jr., W. *A nova mídia: a comunicação de massa na era da informação.* 2ª.ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000, 328p.

DONATO, H. *A palavra escrita e sua história*. 2ª.ed., São Paulo: Melhoramentos, s/d.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*, 2ª.ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999, 236p. (Coleção a).

DORE, H. *A arte dos retratos*.1ª.ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1996, 79p.

EDELINE, F. *Groupe"U": Traité du signe visuel.* Paris: Seuil,1992.

FARIA, E. *Dicionário Escolar Latino Português*. 7ª.ed., Brasília: FAE, 1994, 592p.

FERRARA, L. D. *A estratégia dos signos: linguagem, espaço, ambiente urbano*. 2ª.ed., São Paulo: Perspectiva, 1986, 206p. (Coleção Estudos, Semiótica, 79).

FERREIRA, J.P.(Org.) et al.*Livros Editoras & Projetos*. São Paulo: Ateliê Editorial:Com-Arte: São Bernardo do Campo, SP: Bartira, 1997, 120p.

FLORY, S. F. V. *O leitor e o labirinto*. 1ª.ed., São Paulo: Arte & Ciência, 1997, 144p.

GOULART, R. M. *Artes poéticas*, Coimbra: Angelus Novus, 1997.

_____. *O trabalho da prosa: narrativa, ensaio, epistemologia*. 1ª.ed., Coimbra: Angelus Novus, 1997.

GREIMAS, A. J., **COURTÉS**, J. *Dicionário de semiótica. São Paulo:* Cultrix, 1989, 493p.

GUIMARAES, L. A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000, 160p.

HATHERLY, A. *Poéticas dos cinco sentidos*, Lisboa: Bertrand, 1979.

JAKOBSON, R. *Huit questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977, 191p. (Points, Littérature, 85).

_____. *Lingüística e comunicação*. 20ª.ed., São Paulo: Cultrix, 1995, 162p.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à Teoria Literária.* São Paulo: Ática, 1994, 79p. (Série Temas, estudos literários, 36).

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem.* 2ª.ed., São Paulo: Papirus,1999, 152p. (Coleção Oficio de Arte e Forma).

LIMA, L. C. (Coord.). JAUSS, H. R. *A literature e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOTMAN, J. M. *Point of view in a text.* New Literary History. v.6, Winter,1995, n.2, Charlootesville: Virginia, The University of Virginia, U.S.A.

LYONS, M.; **LEAHY**, C. *A Palavra Impressa: Histórias de Leitura do século XIX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999, 136p.

MACLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem.* 14ª.ed., São Paulo: Cultrix, 2001, 408p.

Maria. *Piza redescobre na aquarela a síntese de sua obra*. 1998. Disponível em: http://www.estado.estadao.com.br/edicao/pano/98/09/16/ca2771.htm. Acessado em 15 dez 2001.

MARTINS, W. *A Palavra Escrita: História do livro, da imprensa e da biblioteca*. 3ª.ed., São Paulo: Ática, 2001, 520p.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MERRIAN WEBSTER ENCYCLOPEDIA OF LITERATURE. Springfield/Massachusetts, 1995, 1238p.

MERRIAN-WEBTER'S COLLEGIATE DICTIONARY - Encyclopediae Britannicae, 2001. Disponível em: http://www.britannica.com/dictionary. Acesso em: 12 dez 2001.

MERRIAN-WEBTER'S THESSAOURUS DICTIONARY- Encyclopediae Britannicae, 2001. Disponível em: http://www.britannica.com/dictionary. Acesso em: 12 dez 2001.

MOUTINHO, S. R. O. (Ed.) et ali. *Dicionário de Arte Decorativa e Decoração de Interiores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

NOVAES, A. (Org.) et al. *O Olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 5ª.ed.,1995, 496p.

NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. 4ª.ed., São Paulo: Ática, 1999, 128p.(Série Fundamentos, 38).

OLIVEIRA, A . C. de, FECHINE, Y. (Eds.). *Visualidade, urbanidade, intertextualidade*. São Paulo: Hacker; 1998. 322p.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 14ª.ed., Petrópolis: Vozes,1999, 188p.

PATRAQUIM, L. C.; **GONÇALVES**, Zetho Cunha. *O primeiro tipógrafo de José Saramago*. Disponível em: http://www.instituto-camoes.pt/escritores/saramago/primrtipografo.htm,1998. Acesso em: 18 set 2001.

PEREIRA. Poliana Machado. Mário Prata e Fernando Morais no "spa", para escrever. In: http://revista.jcruzeiro.com.br/caderno/gente/mat_03.shtml, s/d. Acesso em 19 out 2001.

PERRONE-MOISÉS. L. *Altas literaturas*.1ª. ed., São Paulo: Companhia Das Letras,1998.

PINTO, M. J. *Comunicação & Discurso: introdução à análise de discursos*. São Paulo: Hacker Editores, 1999, 108p. (Coleção Comunicação).

PIZA, A. L.. *Biografia, 1998*.
In:http://www.bolsadearte.com/biografias/piza.htm. Acesso em 15 set 2001.

RIBEIRO, E. *Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado.* Centro de Estudos Humanísticos. Minho: Universidade do Minho, 2000, 371p. (Coleção Poliedro, 1).

SALLES, W M. (Pres.). *Piza: trabalhos recentes.* São Paulo: IMS-Instituto Moreira Salles, s/d, 56p.

SALZEDAS, N. A. M. (org.). *Uma leitura do ver: do visível ao legível*. São Paulo: Arte & Ciência Villipress, 2001, 160 p.

SANTAELLA, L. NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 2ª.ed., São Paulo: Iluminuras, 1999, 224p.

SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia.* 2ª.ed., Lisboa: Editorial Caminho, 1983,

_____ *Manual de pintura e caligrafia*. 3ª.ed., São Paulo: Companhia Das Letras, 1999, 278p.

SEIXO, M. A. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, 176p.

THOMPSON, J. B. *Ideologia e cultura de moderna.* 4ª ed., Petrópolis: vozes, 2000. 422p.

TURNER, J. (Ed.). *The Dictionary of Art* New York: Macmillan Publishers Limited, Grove's Dictionary Inc., 1996, v.4,Biardeau-Brüggermann, 703p.

_____. *THE dictionary of Art*. 20th.ed., London: Macmillan, 1996, v.25.

VANOYE, F. *Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita.* 11ª.ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002, 327p.

WALTY, I. L. C. et al. *Palavra e Imagem: leituras cruzadas*, Belo Horizonte: Autêntica. 2000, 128p.

WEISS, A. *Mario Prata quer incluir escritor no rol dos mortais*, 2001. In: http://www.estado.estadao.com.br/editorias/2001/05/16/cad052.html. Acesso em: 25 nov 2001.

WEISZFLOG, W. (Ed.). *MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998, 1268p.

ZILBERMAN, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

0810001382