



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS
CURSO DE LETRAS-LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURA DE LÍNGUA
PORTUGUESA

MILENA CÂNDIDO BORGES

O SUBLIME MASCARANDO O GROTESCO: OS RETRATOS EM *SENHORA DE*
JOSÉ DE ALENCAR E *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA* DE JOSÉ
SARAMAGO

Picos, PI

2025

MILENA CÂNDIDO BORGES

O SUBLIME MASCARANDO O GROTESCO: OS RETRATOS EM *SENHORA DE JOSÉ DE ALENCAR* E *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA* DE JOSÉ SARAMAGO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Letras-Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros (UFPI-CSHNB), como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cristiane Feitosa Pinheiro

Picos, PI

2025

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca do Campus Senador Helvídio Nunes de Barros
Divisão de Representação da Informação

B732s Borges, Milena Cândido.
 O sublime mascarando o grotesco : os retratos em *Senhora* de José de Alencar e *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago / Milena Cândido Borges. – 2025.
 34 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Piauí, Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa, Picos, 2025.

“Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cristiane Feitosa Pinheiro.”

1. Literatura comparada. 2. Retrato. 3. Desvelar. 4. Sublime.
5. Grotesco. I. Pinheiro, Cristiane Feitosa. II. Título.

CDD 809

Bibliotecário: Gésio dos Santos Barros – CRB3/1469



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS
Rua Cícero Duarte Nº 905. Bairro Junco CEP 64600-000 - Picos- Piauí
Fone: (89) 3422 2032

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Às 15h (quinze horas) do dia vinte e sete de junho do ano de dois mil e vinte e cinco, na sala 833, do Curso de Letras, na Universidade Federal do Piauí, do *Campus* Senador Helvídio Nunes de Barros, cidade de Picos – PI, sob a presidência da Prof.ª Dr.ª Cristiane Feitosa Pinheiro, reuniu-se a banca examinadora de defesa de Trabalho de Conclusão de Curso, sob a forma de artigo, de autoria da aluna MILENA CÂNDIDO BORGES do curso de Letras desta Universidade com o título **O SUBLIME MASCARANDO O GROTESCO: OS RETRATOS EM SENHORA DE JOSÉ DE ALENCAR E MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA DE JOSÉ SARAMAGO**. A Banca Avaliadora ficou assim constituída: Prof.ª Dr.ª Cristiane Feitosa Pinheiro (Orientadora – Presidente), Prof. Dr. Welbert Feitosa Pinheiro (Avaliador Interno – 1º examinador), Profª Dra Jacqueline Wanderley Marques Dantas (Avaliadora Externa – 2ª examinadora). Foram registradas as seguintes ocorrências: após a apresentação da aluna pela Presidente da banca, ocorreu a apresentação do artigo, seguido de questionamentos pelos membros da banca. Concluída a defesa, procedeu-se o julgamento pelos membros da banca examinadora, em reunião fechada, na mesma sala, sem a presença da avalianda e seus convidados. Apuradas as notas, verificou-se que a aluna foi aprovada com média geral 10,0. E, para constar, eu, Cristiane Feitosa Pinheiro, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada pelos membros da banca examinadora, será assinada por todos. Picos, 27 de junho de 2025.

Assinatura dos membros da Banca Examinadora.

Prof.ª Dr.ª Cristiane Feitosa Pinheiro
Presidente da Banca/Orientadora – Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Welbert Feitosa Pinheiro
Avaliador Interno (UFPI)

Profª Dra Jacqueline Wanderley Marques Dantas
Avaliadora Externa

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 LITERATURA COMPARADA: UM OLHAR PARA O CONFRONTO ENTRE DUAS OBRAS.....	7
2.1 <i>SENHORA</i> E <i>MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA</i> : CONTEXTOS SOCIAIS E LITERÁRIOS DOS AUTORES JOSÉ DE ALENCAR E JOSÉ SARAMAGO.....	8
2.2 FIGURAS FICCIONAIS: UM OLHAR PARA A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS SEIXAS E S. .	12
2.3 PINTURA: A IDEALIZAÇÃO E CRIAÇÃO RETRATISTA DE UMA IMAGEM SUBLIME	13
2.4 FACES OCULTAS: O GROTESCO VELADO PELO SUBLIME NA TEORIA DE VICTOR HUGO.....	17
3 ANALISANDO O <i>CORPUS</i> : MÉTODOS E PERCURSOS.....	18
4 ANÁLISE COMPARATIVA: O DESVELAR PELO RETRATO COMO PONTO DE SIMILARIDADE NAS OBRAS <i>SENHORA</i> E <i>MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA</i>	20
4.1 FICÇÃO E REALIDADE: O DELINEAR DE JOSÉ DE ALENCAR E JOSÉ SARAMAGO NA CONSTRUÇÃO DE SEIXAS E S.	21
4.2 O RETRATAR PELA PINTURA: O PONTO DE ENCONTRO ENTRE AS OBRAS	27
4.3 ENTRE O SUBLIME E O GROTESCO: A RETRATAÇÃO IDEALIZADA NA PINTURA.....	30
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
REFERÊNCIAS	34

O SUBLIME MASCARANDO O GROTESCO: OS RETRATOS EM *SENHORA DE JOSÉ DE ALENCAR* E *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA* DE JOSÉ SARAMAGO

Milena Cândido Borges¹
Cristiane Feitosa Pinheiro²

RESUMO: Esta pesquisa analisa comparativamente as obras *Senhora* de José de Alencar e *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago, objetivando-se estudar o processo de desvelar os personagens Seixas e S. por meio dos retratos presentes nas obras. Especificamente, identificar a relação do quadro do personagem Seixas com a realidade apresentada na obra *Senhora* e descrever a construção do personagem S. representado no segundo quadro desenhado pelo narrador-personagem H. em *Manual de pintura e caligrafia*. A análise do *corpus* foi motivada pela importância das obras para o avanço dos estudos, no campo literário, inseridas em contextos distintos e analisadas pela mesma perspectiva de leitura: o retrato. Metodologicamente, a pesquisa se caracterizou como qualitativa, bibliográfica e comparativa. Os resultados do aparato teórico e análise dos dados revelaram a importância do presente estudo como meio de ampliação de futuras análises que buscam a compreensão da elaboração de retratos. Além disso, a pesquisa pode contribuir para o aprofundamento teórico da articulação do grotesco e do sublime como ponto de idealização retratista. A análise proposta amplia o conhecimento sobre as duas narrativas, principalmente, por evidenciar a estética do retrato como forma de desvelar os aspectos ocultos dos personagens Seixas e S.

Palavras-chave: literatura comparada; retrato; desvelar; sublime; grotesco.

1 INTRODUÇÃO

A Literatura comparada por ser uma área que permite uma análise conceitual por parte do leitor referente aos pontos de convergências e divergências de duas ou mais obras, possibilita um olhar contrastivo e interpretativo, no tocante às possibilidades de interpretação que os textos oportunizam.

Dessa forma, elegeu-se como *corpus* de análise as obras literárias *Senhora* (1875), do romancista brasileiro José de Alencar e *Manual de Pintura e Caligrafia* (1976), do romancista português José Saramago.

A pesquisa se justifica pela importância de um estudo amplo referente a duas obras inseridas em contextos distintos, nas quais foram escolhidas a partir das disciplinas de Literatura Nacional II Prosa de Ficção e Literatura Portuguesa Contemporânea que integram a grade curricular do curso de Letras-Português da Universidade Federal do Piauí e foram cursadas no ano de 2023. Nesse ínterim, a escolha do *corpus* fundamenta-se não apenas em sua presença na grade curricular, mas principalmente em sua relevância estética e crítica.

¹ Graduanda em Letras- Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa (UFPI-CSHNB).

² Doutora e Mestre em Educação (UFPI), Professora do Curso de Letras-Português (UFPI-CSHNB), orientadora da pesquisa.

Ambas as obras, inseridas em contextos culturais e temporais distintos, oferecem um campo fértil para investigar como o sublime pode se articular com o grotesco na construção de retratos literários, tema central deste estudo.

Para tanto, há uma problematização no que tange esta análise, que é evidenciada pelo seguinte questionamento: Como ocorre o processo de desvelar os personagens Seixas e S. sob a ótica dos pintores nas obras de José de Alencar e José Saramago, considerando a articulação entre o sublime e o grotesco em suas representações simbólicas por meio do retrato?

Nesse sentido, a pesquisa buscou analisar comparativamente o processo de desvelar o personagem Seixas e o personagem S. por meio da pintura nas obras de José de Alencar e de José Saramago, através de óticas específicas, em que foi possível: identificar a relação do quadro do personagem Seixas com a realidade apresentada na obra *Senhora* e descrever a construção do personagem S. representado no segundo quadro desenhado pelo narrador-personagem H. em *Manual de pintura e caligrafia*.

Quanto à metodologia adotada, a pesquisa é qualitativa, bibliográfica e comparativa. Dessa forma, no percurso de análise, foram utilizados os estudos de Carvalhal (2006), Bosi (2015), Moisés (2013), Candido (2006), Agamben (2009), Reis (2013), Ganho (2006), Cabral (2023) e Victor Hugo (2006), dentre outros.

2 LITERATURA COMPARADA: UM OLHAR PARA O CONFRONTO ENTRE DUAS OBRAS

Os estudos que têm por base a Literatura Comparada envolvem uma confrontação entre duas ou mais obras que permitem, ao serem analisadas, a percepção dos pontos de aproximação e de distanciamento.

Diante desse viés, Carvalhal (2006, p.73) destaca que: “uma confrontação desse tipo possibilita não apenas o confronto entre dois sistemas literários mas também nos leva a obter sobre determinada obra esclarecimentos contrastados, acentuando certas possibilidades de leitura nela contidas.”.

Dessa forma, o contraste viabiliza possibilidades de leitura que duas ou mais obras oportunizam à medida em que são analisadas em confronto. Carvalhal (2006, p. 74) destaca ainda que: “acentua-se, então, a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa ‘entre’ os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades.”.

A literatura comparada, portanto, é destacada pela sua capacidade de mobilidade, assumindo um caráter flexível por não fincar apenas em um objeto, mas “entre” os objetos. O apontamento da autora é estabelecido pelo caráter da literatura comparada, que se volta para a análise de duas ou mais obras, evidenciando tanto as ligações quanto as particularidades.

Diante dessa visão, as obras *Senhora* de José de Alencar e *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago foram colocadas em confronto acerca de um ponto de ligação entre elas, evidenciado pela retratação dos personagens Seixas em *Senhora* e S. em *Manual de Pintura e Caligrafia*, através da pintura.

2.1 *Senhora e Manual de Pintura e Caligrafia*: contextos sociais e literários dos autores José de Alencar e José Saramago

A análise comparativa das duas obras informadas apresenta autores que assumem propostas diferentes, por estarem inseridos em contextos distintos.

José Martiniano de Alencar nasceu no ano de 1829, no estado do Ceará e, ainda jovem, mudou-se para o Rio de Janeiro, lugar que mais caracterizava os ideais burgueses. Destacou-se pela sua escrita, posteriormente conhecido como o maior escritor romanista nacional, produzindo romances de caráter indianista, urbano, histórico e regional.

No romance *Senhora*, retratou o contexto urbano do Rio de Janeiro, em que é descrita uma sociedade burguesa que tem, no mercado matrimonial, o ponto principal da obra. Bosi (2015, p.110) afirma que:

Alencar, cioso da própria liberdade, navega feliz nas águas do remoto e do longínquo. É sempre com menoscabo ou surda irritação que olha o presente, o progresso, a ‘vida em sociedade’; e quando se detém no juízo da civilização, é para deplorar a pouquidade das relações cortesãs, sujeitas ao Moloc do dinheiro. Daí o mordente das suas melhores páginas dedicadas aos costumes burgueses em *Senhora* e *Lucíola*.

Nesse sentido, ao mesmo ponto em que Alencar idealizava um mundo distante da realidade, trazia reflexões acerca da sociedade moderna e o seu apego ao dinheiro. Nesse sentido, Bosi (2015) faz referência à figura mitológica de “Moloc”, deus que simboliza o sacrifício, podendo ser associada com às relações sociais modernas sendo sacrificadas pela busca por riquezas. Ainda nessa perspectiva, Candido (2006, p.14) destaca:

Tomemos um exemplo simples: o do romance *Senhora*, de José de Alencar. Como todo livro desse tipo, ele possui certas dimensões sociais evidentes, cuja indicação faz parte de qualquer estudo, histórico ou crítico: referências a lugares, modas, usos; manifestações de atitudes de grupo ou de classe; expressão de um conceito de vida entre burguês e patriarcal. Apontá-las é tarefa de rotina e não basta para definir, o caráter sociológico de um estudo.

A visão do autor evidencia o caráter que possui a narrativa de buscar aquilo que é real na sociedade. Através da leitura, José de Alencar torna possível compreender a forma como os personagens desenhados à luz da realidade pensavam, comunicavam-se e agiam sozinhos e perante as pessoas. Essa possibilidade permite que o leitor transite para determinada época e costumes.

Além disso, Candido (2006) observa que o romance evidencia certas dimensões sociais, representadas pela ambientação no Rio de Janeiro, pelas vestimentas e pelos modos de comportamento dos personagens, demonstrados, principalmente, pelas diferenças entre as classes.

Entre os aspectos evidentes, destacam-se a mudança de classe da personagem Aurélia que, ao receber uma fortuna, encontrou-se em posição de prestígio econômico e social em uma sociedade marcada pela busca de poder. A obra também revela aspectos da mercantilização do casamento, que era vista como um meio de ascensão social. Esse aspecto é notório pelo comportamento do personagem Seixas que, motivado por interesses financeiros, casou-se com Aurélia por conveniência.

A obra *Senhora* foi escrita no ano de 1875, no período do Romantismo no Brasil. Analisando o período romântico, Bosi (2015, p.80) destaca que: “a música de Beethoven – dizia Hoffmann – põe em movimento a alavanca do medo, do terror, do arrepio, do sofrimento, e desperta precisamente esse infinito anelo que é a essência do Romantismo.”. Essa síntese do movimento aponta para o trama do romance *Senhora*, destacando-se o personagem Seixas que, ora se via apaixonado pela Aurélia, ora se via seduzido pela ganância.

José de Alencar, portanto, desenha o personagem Seixas como um homem que, a princípio, vivenciava o amor, após, é tomado pela ganância e, por fim, submerge em tristeza e frieza. A transição desses sentimentos é notória durante a narrativa, uma vez que José de Alencar criou um personagem à luz da realidade e da estética romântica.

No que se refere ao romancista José de Sousa Saramago, nasceu em Golegã, Portugal, no ano de 1922. Reconhecido mundialmente por sua contribuição à literatura, foi premiado com o prêmio Camões, em 1995; além do Nobel de Literatura, em 1998.

Massaud Moisés (2013, p.528) destaca José Saramago como um autor que encerra as suas narrativas com uma reflexão em torno da realidade, bem como a transformação e compreensão que se obtém dela, e aponta que:

O resultado é uma literatura denunciante, tendo a seu serviço o espetáculo de uma escrita impregnada de oralidade e sujeita ao andamento horizontal do tempo, como evidenciam o emprego deliberadamente solto, lúdico, subjetivo, dos sinais de pontuação e a tendência a deter-se em minúcias nem sempre requeridas pelo drama focalizado, mas que visam, por venturam a induzir o leitor a uma adesão mais demorada às situações do cotidiano espelhado no relato ficcional.

Desse modo, é evidenciado o carácter narrativo voltado para uma linguagem fluída e detalhista, que expõe os problemas sociais e políticos por meio da ficção. Com base na escrita que se aproxima da oralidade com a intenção de detalhar e expor a realidade, Massaud Moisés (2013, p.528) destaca que:

Em síntese: por meio da alegoria e da fantasia, procura-se alcançar uma visão tão completa quanto possível da realidade concreta, histórica ou atual, uma vez que se torna inalcançável quando o olhar, desarmado, elege a percepção direta, fotográfica, dos seres e das coisas.

Através da observação, nota-se que Saramago utiliza da alegoria e fantasia para melhor compreender e problematizar o mundo que está em sua volta, uma vez que, apenas por este meio, foi possível ir além das questões óbvias da sociedade.

Essa inquietação pela busca de compreensão do mundo é notória na obra em estudo, visto que a percepção direta do pintor ao analisar o personagem não é suficiente, é preciso um alcance da realidade concreta para que seja possível atingir a visão completa apontada por Massaud Moisés (2013). Saramago, portanto, busca ler a sociedade e cria uma figura que possui a sensibilidade de observar o mundo e quem está sendo retratado.

Nesse ínterim, o autor, por meio da obra *Manual de Pintura e Caligrafia*, olha para a realidade e busca, através do romance ficcional, sensibilizar o olhar das pessoas frente às situações de cunho social e político. Saramago desenha um personagem principal com conflitos, que procura a sua identidade e problematiza o seu meio, o que comporta um ser contemporâneo descrito por Giorgio Agamben (2009, p.47):

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma

dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Nesse sentido, a contemporaneidade, conforme apontada por Agamben (2009), envolve a relação do homem com o seu tempo e a sua capacidade de dele se distanciar, a fim de refletir criticamente essa realidade, mas, ao mesmo tempo, de aderir-se a ela, com a finalidade de participar ativamente das questões do presente por meio de uma reflexão mais profunda. Compreende-se, pela passagem, que ser contemporâneo não se limita a viver o presente e aceitá-lo, mas sim a saber tomar distância e perceber aquilo que a sociedade, por estar imersa no agora, não é capaz de refletir e compreender.

Assim, quanto ao conceito, Agamben (2009, p. 52) acrescenta que: “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.”.

Dessa forma, infere-se que o ser contemporâneo tem a capacidade de perceber criticamente os problemas ocultos em sua sociedade. O homem contemporâneo apontado por Agamben (2009) reflete sobre Saramago, que retrata esse olhar ao construir a figura de S., como um homem socialmente ativo, mas que, dentro de suas camadas, escondia a ganância pelo dinheiro e o apego aos valores da burguesia.

Saramago apresenta ainda o narrador-personagem H., sob a perspectiva do homem contemporâneo, que tem a capacidade de enxergar a realidade e a descrever criticamente. Nesse sentido, H. comprova sua inquietação por meio das suas reflexões críticas, ao não aceitar, em sua pintura, uma estética superficial no retrato de S.

Dessa forma, o olhar do romancista se afasta da sua realidade através da criação do ser ficcional, mas que, ao mesmo tempo, desenha esta realidade vigente, apontando para uma literatura crítica e denunciante. A escrita contemporânea visa este deslocamento, o que permite o olhar distante, porém crítico de um determinado período por meio de uma lente criada pela imaginação.

Nessa perspectiva, é importante adentrar no papel da literatura na sociedade. Para tanto, Carlos Reis (2013, p. 22) destaca que:

[...] A literatura envolve uma **dimensão sociocultural**, diretamente decorrente da importância que, ao longo dos tempos, ela tem tido nas

sociedades que a reconheciam (e reconhecem) como prática ilustrativa de uma certa consciência coletiva dessas sociedades.

[...] Na literatura é possível surpreender também uma **dimensão histórica**, que leva a acentuar a sua capacidade para testemunhar o devir da História e do Homem e os incidentes de percurso que balizam esse devir.

[...] Na literatura manifesta-se ainda uma **dimensão estética** que, sendo decerto a mais óbvia, conduz a um domínio que reencontraremos em capítulo próprio: o que a encara fundamentalmente como fenómeno de linguagem ou, mais propriamente, como linguagem literária.

Reis (2013) evidencia, ainda, que essas dimensões estão interligadas, visto que esses aspectos podem assumir uma complementariedade na obra literária. A literatura, portanto, tem a capacidade de assumir uma postura de reflexo do social, evidenciando valores, crenças e pensamentos de uma determinada época, bem como, através dela, ser possível conhecer a história e evolução do pensamento humano. Dessa forma, através da dimensão estética, evidenciada pelo uso da escrita e da linguagem estabelecida pelo autor, o leitor conseguirá compreender a história, as emoções dos personagens, assim como os valores que regem a sociedade que o autor está contextualizado.

Dentre as três dimensões citadas, as obras *Senhora* e *Manual de Pintura e Caligrafia* foram exploradas sob a perspectiva sociocultural, uma vez que podem ser compreendidas, de maneira significativa, pela capacidade de refletir a sociedade que retratam. Nesse sentido, a representação das relações sociais, evidenciadas pelo comportamento das personagens, traduz a consciência coletiva evidenciada por Reis (2013), que envolve os valores, crenças e comportamentos de um determinado grupo social, inserido em determinada época.

2.2 Figuras ficcionais: um olhar para a construção dos personagens Seixas e S.

José de Alencar e José Saramago elaboram seus personagens de forma mais complexa, uma vez que os desenha à luz da sociedade, com sentimentos e pensamentos críticos, envolvendo-os em um tempo e, conseqüentemente, em uma representação social específicos.

Dessa forma, a configuração das criações dos autores foi de tempos e espaços distintos. José de Alencar, no Romantismo, desvelando uma sociedade burguesa que valoriza o dinheiro. Por outro lado, José Saramago no contexto ditatorial em Portugal liderado por Salazar, que, utilizando-se da ficção, cria personagens complexos que são questionados pelo narrador-personagem acerca da verdadeira identidade.

Na obra *Senhora*, Seixas é apresentado por José de Alencar como um homem romântico, porém ganancioso, mas que, ao longo da narrativa, mostra-se frio e melancólico.

Para os olhos da sociedade, os sentimentos de Seixas foram velados, de forma que, apenas por meio da sensibilidade expressiva de um pintor, o íntimo do personagem complexo foi desvelado.

A figura de Seixas se torna ainda mais complexa pela presença da personagem Aurélia, que embora o ame, despreza-o por seus erros. Cruz (2010, p.41) evidencia este ponto quando afirma que:

Aurélia só se satisfaz após o pintor fazer um novo quadro de Seixas, ‘Era um desses retratos em que o modelo em vez de impor-se, inspira o artista; deixa de ser cópias e tornam-se criações’ (p.161). Ele não pinta a realidade, ele cria um novo Seixas conforme a vontade de Aurélia. Podemos supor nos romances-folhetins nos quais o escritor colocava no papel um “retrato” para agradar o leitor e não falar da realidade.

Sob esta ótica, a autora revela o esforço de Aurélia em esconder o caráter conjugal de Seixas. Além disso, evidencia que o artista, ao retratar, não possui a liberdade de pintar a realidade, mas cria um novo Seixas, baseado na idealização imposta. O pintor, por sua vez, justifica a sua pintura quando menciona que, no retrato, evidenciou aquilo que realmente viu em Seixas.

A escrita saramaguiana não foi obstante, visto que, no romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, o personagem S. é complexo por esconder a sua verdadeira identidade, sentimentos e valores para a sociedade. A narração, neste caso, é de um pintor evidenciado pela inicial H. que tentará adentrar nas camadas de S. para que seja possível retratá-lo. Nesta obra, a busca do pintor pelo desvelar é mais profunda, uma vez que S. não é apenas um ser social, mas um atuante, que desperta ainda mais a curiosidade do pintor para que seja possível o representar de forma ampla.

O conflito do pintor e narrador-personagem H. é gerado pela busca da retratação fiel, que decidiu retratar S. em duas pinturas, a primeira cumpriria aquilo que S. almejava e a segunda pintura representaria a sua subjetividade, exprimindo a sua verdadeira realidade através de uma construção simbólica.

2.3 Pintura: a idealização e criação retratista de uma imagem sublime

No período renascentista, adentrando na simbologia retratista em Portugal, a arte de retratar, através da pintura, era de privilégio da nobreza e burguesia vigentes, com o intuito de concretizar o seu marco na história. Nesse contexto, os estudos de Ganho (2006), em sua obra

O essencial sobre Francisco de Holanda, aponta: “o retrato é, pois, para os príncipes, os reis, mas não para todos, pois nem todos os merecem.” (Ganho, 2006, p.54).

A partir dessa visão, o retrato era visto como um privilégio, uma vez que, através dele, há uma memória guardada e, conseqüentemente, lembrada. Dessa forma, somente figuras de autoridade se enquadrariam em tal intuito. Com esse sentido, Ganho (2006, p.55) prossegue:

Como podemos verificar, há nesta noção de mérito uma clara valoração moral, tão próprias dos homens do Renascimento. O retrato deve ser feito àqueles que pelos seus feitos, pela sua virtude, merecem ser recordados e honrados, de tal modo que o amigo Braz Pereira acaba por afirmar: ‘Certo é que poucos merecem serem ao natural tirados e ser conhecida sua memória’ (p.15).

A arte retratista aponta, pois, para o “natural”, caráter este que os pintores procuram preservar em suas obras. Em *Senhora e Manual de Pintura e Caligrafia*, é evidenciado tal ponto, uma vez que os pintores procuram compreender não apenas a aparência física, mas também as emoções a serem expressas pelos retratados.

José de Alencar e José Saramago trazem para as suas obras a pintura como forma de olhar com clareza para esses personagens. A idealização, portanto, de um retrato sublime era uma exigência para os pintores, que precisavam desconsiderar a representação fiel do “natural” e apontar para uma construção ideal imposta através de expectativas externas.

Por um lado, em *Senhora*, Aurélia desejava a felicidade de Seixas expressa na pintura; por outro, em *Manual de Pintura e Caligrafia*, S. velava o seu caráter, uma vez que compactuava com os ideais burgueses e pretendia, em sua pintura, evidenciar o belo. Essa expectativa gera conflito ao pintor, que, ao longo da narrativa, acaba por recusar criar uma imagem que se distanciasse do real.

Diante dessa perspectiva, Cabral (2023, p. 14) afirma que: “o retrato pode conter em si muitas máscaras, mas as máscaras nunca poderão ser consideradas como retratos”. Os retratos, dessa forma, podem estar carregados de disfarces e aparências idealizadas. No entanto, tais atribuições não podem ser tidas como retratos, pois não buscam a essência do indivíduo, mas sim modificar ou mascarar essa realidade.

Aprofundando o olhar para o sublime, autores como Longino (2009), em sua obra *A poética clássica*, Schiller (2011), na obra *Do sublime ao trágico* e Kant (2018), em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, dedicam-se, principalmente, a evidenciar o sublime como teoria de análise nas obras mencionadas.

Considerando a visão de Longino (2009, p.71) como ponto de partida, ele destaca que “o sublime é o ponto mais alto de excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram a sua glória os maiores poetas e escritores.”.

Esta visão está voltada para o sublime como alta potencialidade de utilização da linguagem em forma de expressão, através das diferentes linguagens que podem ser exploradas para tocar o receptor. O autor menciona, ainda, a título de exemplificação, os maiores poetas e escritores que alcançaram o sublime através da linguagem.

Segundo Soares (2015, p.11) “o autor, Longino, trabalha o sublime pela vertente da arte retórica, direcionando o sentimento ao arrebatamento dos ouvintes e mostrando que o sublime é a melhor forma de obter um discurso de excelência, pois eleva os sentimentos dos homens [...]”.

Dessa forma, o sublime, na visão de Longino (2009), é apresentado pela autora como um meio de alcançar o discurso em seu mais alto grau de excelência, uma perspectiva que assume uma vertente retórica, pela capacidade de centrar-se na comoção. Essa vertente é evidenciada pelo alcance dos autores ao nível sublime ao utilizarem da linguagem, impactando positivamente o receptor através da escrita, pintura e outras artes que podem se tornar memoráveis.

Schiller (2011, p.61) também dialoga em sua teoria com a visão de Longino (2009), ao destacar:

O que o autor romano chama de sublime é, em primeiro lugar, ‘o ponto mais alto e a excelência do discurso’ (LONGINO, 2005, III, p. 71). O adjetivo ‘sublime’ caracteriza, portanto, certas passagens de Homero, Demóstenes ou Platão capazes de arrebatam, persuadir e agradar com uma força irresistível os ouvintes, por serem grandiosas não só pela matéria para reflexão, como também pela marca indelével que deixam na lembrança.

A passagem confirma a visão de Longino (2009), trazendo nomes clássicos que conseguiram atingir em seus discursos a reflexão e o despertar de sentimentos por parte do receptor. Schiller (2011) menciona que não se trata apenas da matéria da reflexão, mas a marca memorável que a obra é capaz de obter em seu alvo.

Schiller (2011, p. 22) ainda ressalta que: “o objeto sublime tem de ser temível, mas o temor efetivo ele não pode despertar. O temor é um estado de sofrimento e violência; o sublime só pode agradar na contemplação livre e por meio do sentimento da atividade interna.”. Nesse sentido, para que haja o objeto sublime na obra, a grandeza precisa ser explorada.

Quanto a isso, o autor destaca na passagem dois extremos, um relacionado ao sofrimento e violência e outro a sentimentos interiores contemplativos. O primeiro estado não se relaciona ao sublime, pois, segundo ele, o objeto sublime está envolto pelo estado contemplativo que gera ao receptor a liberdade de refletir, sentir e admirar, mesmo em cenários que possam assustar, mas que mantenham a essência contemplativa.

Diante do cenário da manifestação do sublime, Kant (2018, p.33) evidencia as diferentes formas de expressão, apontando que: “[...] seu sentimento é por vezes acompanhado de certo assombro ou também de melancolia, em alguns casos apenas de uma calma admiração e, noutros, de uma beleza que atinge uma dimensão sublime.”.

Nessa perspectiva, Kant (2018) mostra a capacidade do sublime de transmitir, ora um sentimento de assombro, ligado ao estado de pequenez e melancolia, ora um sentimento capaz de transmitir admiração, por meio de uma obra mais focada na leveza e serenidade. A visão do autor dialoga com as visões de Longino (2009) e Schiller (2011), ao abordar a comoção que os autores podem trazer ao receptor por meio das suas obras, atingindo o nível sublime através da linguagem, seja ela por meio da fala, da escrita, da pintura ou outras formas retratistas.

Inferese, dessa forma, que o sublime não se limita a uma única emoção, mas um autor pode utilizar de diferentes sentimentos a serem explorados em uma obra, focando na forma como a linguagem irá impactar e intensificar as emoções do receptor. O objeto sublime, portanto, tem a capacidade de provocar sentimentos além de emoções imediatas, despertando a admiração e, sobretudo, a reflexão que se estende a percepção inicial de uma obra, tornando-se memorável. Diante das concepções do sublime discutidas por Longino (2009), Schiller (2011) e Kant (2018), nota-se que as obras em análise utilizam a linguagem não verbal do retrato como instrumento de idealização e expectativas de projeção impostas pelos clientes. Dessa forma, os pintores em *Senhora* e *Manual de Pintura e Caligrafia*, foram contratados para criarem quadros que carreguem admiração e contemplação. Esses aspectos não se enquadravam com a realidade de Seixas e S., o que confirma a procura de um estado idealizado.

Em *Senhora*, Aurélia ao procurar o pintor para retratar seu marido Seixas, desejava obter um quadro que, para ela, provocasse bons sentimentos de contemplação vinculados a uma imagem feliz, mesmo diante da conflitante relação do casal. Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, S., enquanto figura pública, buscava um quadro que retratasse também um estado contemplativo, representado, simbolicamente, pela ideia de segurança e prestígio, reforçando

a sua posição social. Nas obras, as projeções impostas estavam em busca de uma visão sublime dos retratados, mesmo que distante da realidade que os personagens se encontravam.

2.4 Faces ocultas: o grotesco velado pelo sublime na teoria de Victor Hugo

Ao observar a construção dos personagens Seixas e S, tornam-se perceptível as faces ocultas para a sociedade, uma vez que, em *Senhora*, Seixas se apresenta feliz e S., em *Manual de Pintura e Caligrafia*, mostra-se um homem com valores. Diante disso, é preciso adentrar na evolução do pensamento literário, em que será possível perceber a forma como os personagens são desenhados e pensados pelos autores a partir da sua forma de retratá-los.

Desse modo, a evolução da sociedade e do olhar literário é refletida na construção das personagens. Nessa perspectiva, Victor Hugo (2007, p.42) afirma que: “a sociedade, com efeito, começa por cantar o que sonha, depois conta o que faz, e enfim se põe a pintar o que pensa.”

Victor Hugo, assim, em um primeiro momento, evidencia a sociedade que sonhava e transmitia através das cantigas. Esse caráter de construção se tornou claro, principalmente, no período trovadoresco, no qual, através de um ritmo musical, o foco se voltava para a expressão dos sentimentos, por meio das cantigas líricas e satíricas. Após, o desenvolvimento da estética passa a refletir a valorização dos heróis que são contados e louvados pelos seus feitos, surgindo o épico *Os Lusíadas* (1572) escrito por Camões, a título de exemplo. Nesse contexto, o foco não estava na construção psicológica detalhada dos personagens, mas sim na exaltação da capacidade humana por meio das suas conquistas.

O processo de construção das figuras alcança um estágio agora mais reflexivo, uma vez que os personagens são criados e pensados de forma mais complexa, visto que os autores evidenciam detalhes psicológicos e físicos dos personagens de maneira profunda, reflexiva e crítica. Assim, Victor Hugo ressalta a pintura como uma forma mais racional e crítica de expressão, o que se alinha ao caráter das obras *Senhora* e *Manual de Pintura e Caligrafia*, que apresentam pintores capazes de expor o que observam, mesmo diante da complexidade de analisar e retratar seus modelos.

Os pintores, por sua vez, desvelam a imagem meramente ilustrativa e adentram no mundo subjetivo dos personagens. Segundo Victor Hugo (2007, p.50):

Coisa surpreendente, todos estes contrastes se encontram nos próprios poetas, tomados como homens. A força de meditar sobre existência, de

fazerem ressaltar sua pungente ironia, de lançarem abundantemente o sarcasmo e a zombaria sobre nossas enfermidades, estes homens que tanto nos fazem rir se tomam profundamente tristes. Estes Demócritos são também Heráclitos. Beaumarchais era tristonho, Molière era sombrio, Shakespeare, melancólico.

Nesse sentido, Victor Hugo reflete sobre a condição humana ser representada de duas formas, seja de forma cômica da vida, seja de uma maneira mais reflexiva ou a partir de uma imagem de tristeza, frieza e melancolia. Essa visão faz com que seja possível refletir sobre as faces do ser humano, que transitam entre o que repassam para a sociedade e os aspectos ocultos.

No tocante aos aspectos ocultos, estes são atribuídos por Victor Hugo (2007, p. 36) como o lado grotesco. Para aprofundar esse campo, o autor destaca que:

[..] enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; [...].

O sublime, então, configurado em uma visão a contemplar todas as belezas, contrasta-se ao grotesco que, como evidenciado pelo autor, comportará todos os defeitos que está envolto no homem. O sublime pode ser visto como espelho de uma humanidade idealizada, exemplificada pelo autor através das figuras de Julieta, Desdémona e Ofélia. O grotesco, por outro lado, melhor caracteriza a humanidade e seus sentimentos, vontades e desejos internos.

Dessa forma, o grotesco pode assumir um posicionamento de estar oculto, fazendo com que o sublime sirva como máscara para esconder as realidades através das idealizações. As figuras de Seixas e S. assumem um posicionamento ao longo da narrativa de maneira diferente ao que é imposto para a sociedade. São personagens que escondem suas vontades, seus pensamentos, frustrações, vaidades, dentre outros aspectos. Assim, o sublime pode ser analisado pela vertente de um véu, não de uma verdadeira pureza da alma dos personagens, pois o grotesco, embora oculto, é perceptível nas narrativas.

3 ANALISANDO O *CORPUS*: MÉTODOS E PERCURSOS

Tendo como *corpus* de análise as obras *Senhora* de José de Alencar e *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago, a pesquisa se propôs a analisar comparativamente o desvelar dos personagens Seixas e S. por meio da pintura. Assim, através da adoção de uma abordagem qualitativa, bibliográfica e comparativa, ocorreu um aprofundamento interpretativo das narrativas e de suas construções simbólicas reveladas por meio do retrato.

Para alcançar tal finalidade, a pesquisa se ancorou em uma natureza básica, uma vez que buscou aprofundamento na compreensão teórica acerca da análise do *corpus*. Segundo Gerhardt e Silveira (2009, p. 34) essa natureza “objetiva gerar conhecimentos novos, úteis para o avanço da Ciência, sem aplicação prática prevista.”.

Desenvolveu-se, para isso, uma abordagem qualitativa, uma vez que o campo dos estudos literários possibilita uma compreensão crítica da obra, fundamentada em pesquisas que complementaram a análise, a fim de serem estabelecidas respostas aos objetivos propostos, além de ser colocado em similaridade o retrato presente nas obras.

Nessa perspectiva, Gerhardt e Silveira (2009, p. 32) apontam que: “os pesquisadores que utilizam os métodos qualitativos buscam explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito, mas não quantificam os valores [...]”. A pesquisa qualitativa, portanto, busca compreender e analisar as obras, bem como dialogar com teorias que vão ao encontro da análise.

Seguindo essa abordagem, o procedimento de pesquisa assumiu uma vertente bibliográfica que, segundo Fonseca (2002, p.32), “[...] é feita a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites.”.

A pesquisa caracterizou-se também como sendo exploratória, por não fincar em respostas definitivas referentes ao problema, mas ampliar a compreensão do *corpus* através da análise comparativa das obras e das discussões teóricas relacionadas e selecionadas de forma prévia. Quanto à pesquisa exploratória, Gerhardt e Silveira (2009, p. 35) ressaltam que: “este tipo de pesquisa tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses.”.

Conforme o exposto, a busca e a análise que assumem uma leitura interpretativa para a construção do embasamento teórico, possibilitaram o aprofundamento dos estudos acerca das obras selecionadas, relacionando as teorias ao objetivo do trabalho. As discussões teóricas, além de complementarem a pesquisa, contribuíram no avanço das análises que envolvem o campo dos estudos literários, ao qual esta pesquisa se enquadra.

Para esse fim, os estudos de Carvalho (2006) contribuíram para o aprofundamento na concepção da Literatura Comparada enquanto área de estudo; Bosi (2015) e Moisés (2013) foram fulcrais no que concerne à busca pelo contexto histórico-social e pela estética literária dos autores José de Alencar e José Saramago; Ganho (2006) e Cabral (2023) trouxeram discussões acerca do retrato, objeto importante para a compreensão da escolha dos autores pela arte retratista na pintura, bem como os estudos de Victor Hugo (2006) retratando o sublime e o grotesco, além de pesquisas complementares no que tange esses aspectos.

No tocante ao percurso metodológico, a análise culminou, em um primeiro momento, com a leitura criteriosa e interpretativa das obras *Senhora* e *Manual de Pintura e Caligrafia*, bem como estudos relacionados aos autores José de Alencar e José Saramago; no segundo momento, foi delimitado o tema, traçados os objetivos, a justificativa e a questão-problema, que guiaram a pesquisa; e, no momento terceiro, houve a leitura e escrita do aparato teórico, visando o aprofundamento da análise do *corpus*, com foco nas passagens que envolvem o retrato.

4 ANÁLISE COMPARATIVA: O DESVELAR PELO RETRATO COMO PONTO DE SIMILARIDADE NAS OBRAS *SENHORA* E *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA*

As obras *Senhora* e *Manual de Pintura e Caligrafia* apresentam personagens que, ao longo da narrativa, são construídos sob a perspectiva do desvelar. Nas obras, observa-se um processo semelhante: José de Alencar e José Saramago utilizam a arte da pintura retratista como forma de desvelar Seixas e S.

Tendo em vista a semelhança entre as obras, Carvalho (2006, p. 74) compreende a Literatura Comparada como meio de acentuar as possibilidades de leitura através do confronto entre obras, destacando que: “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos [...]”. Dessa forma, o retrato é visto como uma leitura a ser analisada, visto que os autores José de Alencar e José Saramago trouxeram esse objeto para as suas obras.

Os romancistas, por sua vez, inserem-se em determinado contexto histórico e social e o espelha em suas obras e na construção de Seixas e S. José de Alencar, vinculado à estética romântica, retrata a sociedade burguesa com todas as suas mazelas, expondo a vida de aparências e as relações sociais. Em outro cenário está José Saramago, escrevendo em meio a ditadura salazarista, adotando a estética contemporânea que se afasta da realidade imediata para compreendê-la criticamente.

Com base no contexto dos autores, a concepção do retrato alcançou uma análise mais profunda, compreendendo também outros aspectos relacionados ao sublime e ao grotesco. Esses aspectos são notáveis nas obras, visto que a busca pela retratação sublime é imposta pelas expectativas externas no ato da encomenda do retrato. Em contrapartida, os artistas buscam a representação fiel na pintura, o que impacta no desvelar das camadas sentimentais e dos valores que Seixas e S. carregam.

Dessa forma, a análise foi organizada com base em categorias que nortearam a leitura contrastiva das obras. Para tanto, considera-se relevante a observação do contexto social como reflexo na obra e na construção dos personagens Seixas em *Senhora e S.* em *Manual de Pintura e Caligrafia*; a estética do retrato como representação da realidade dos personagens; bem como a busca pelo sublime na arte da pintura como um recurso que vela, oculta e disfarça o aspecto grotesco dos personagens.

4.1 Ficção e realidade: o delinear de José de Alencar e José Saramago na construção de Seixas e S.

Os autores José de Alencar e José Saramago utilizam-se da literatura para expor a sociedade através dos romances *Senhora e Manual de Pintura e Caligrafia*. Para isso, delineiam Seixas e S. como forma de retratar o contexto social, evidenciando as socializações, os anseios, as aparências e conveniências de um povo vinculado a um determinado tempo.

Os autores traçam os romances e personagens à luz da dimensão sociocultural apontada por Reis (2013), que destaca a consciência coletiva da sociedade, com seus valores, crenças, caráter e demais aspectos de cunho social. Segundo Reis (2013, p. 31), “a possibilidade de caracterizarmos o fenômeno literário de um ponto de vista sociocultural decorre, em primeira instância, de uma concepção da literatura como prática constituída e definida em função de critérios sociais.”.

A passagem afirma o caráter literário e sua possibilidade de construir uma narrativa ficcional a partir dos valores, normas e estruturas sociais capazes de levar o leitor a determinado contexto e compreendê-lo de forma crítica. As narrativas em análise partem dessa concepção, ao serem criadas a partir do reflexo social.

Na obra de José de Alencar, percebe-se a sociedade burguesa e sua ganância pelo dinheiro, retratada por meio do mercado matrimonial. Não muito distante, José Saramago evidencia a figura de S. através da ótica de H., que revela o caráter de S. enquanto homem que possui um papel ativo socialmente.

A priori, analisou-se a obra *Senhora*, que teve como principal cenário textual a retratação da sociedade burguesa. A percepção central dessa sociedade intrinsecamente ligada ao dinheiro, é o ponto de partida para o mercado matrimonial. Esse apontamento é perceptível logo na organização das partes que compõem a narrativa, sendo elas “O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”.

Em consonância a isso, Bosi (2015, p. 110) aponta que:

À idolatria do dinheiro, que aviltaria a nova sociedade do Segundo Império, o Conselheiro José Martiniano de Alencar opusera o seu desprezo impotente (V. o Prefácio ao Gaúcho). Mas o romancista dispunha do refúgio de outros mundos onde a imaginação não sofria limites e onde se liberava ao talhar heróis soberbos e infantis que em refrangido espelho tão bem o projetavam.

Conforme o exposto, Bosi (2015) reitera a oposição de José de Alencar a ganância pelo dinheiro, que acompanhava a sociedade do século XIX. Dessa forma, através da ficção, os personagens foram criados a partir das suas críticas e como espelho do seu pensamento. Em conformidade, Candido (2006, p.14) destaca que: “trata-se da compra de um marido; e teremos dado um passo adiante se refletirmos que essa compra tem um sentido social simbólico, pois é ao mesmo tempo representação e desmascaramento de costumes vigentes na época, como o casamento por dinheiro.”.

Bosi (2015) e Candido (2006) entram em conformidade ao mencionarem o romance *Senhora* como representação dos valores burgueses, especificamente o mercado matrimonial que é ponto central da obra. José de Alencar desenha Aurélia como uma mulher inteligente, educada e de beleza extrema, possuindo, dessa forma, muitos pretendentes no mercado matrimonial. Essa análise é perceptível na passagem: “os adoradores de Aurélia sabiam, pois ela não fazia mistério, do preço de sua cotação no rol da moça.” (Alencar, 2005, p. 14).

O posicionamento de Aurélia diante desse cenário de poder referente ao dinheiro deu-se em decorrência de frustrações que, ao longo da narrativa, foram evidenciadas, como a perda da sua mãe, do seu irmão e a repentina herança deixada pelo seu avô paterno. A sua revolta surgiu, então, de quando sua mãe ainda estava viva e adoentada que, a pedido dela, Aurélia deveria se apresentar para a sociedade para que logo tivesse um parceiro que pudesse ter ao lado.

A expectativa de sua mãe para que Aurélia encontrasse um companheiro tornou-se perceptível a partir da passagem: “só uma inquietação a afligia, ao pensar no próximo termo de seu infortúnio; era a lembrança do desamparo em que ia ficar sua filha Aurélia, já nesse tempo moça, na flor dos dezesseis anos.” (Alencar, 2005, p. 93). Para satisfazer a vontade de

sua mãe, Aurélia, assim, mostrou-se para a sociedade, a fim de que pudesse encontrar o seu futuro marido:

Redobraram pois as insistências da pobre viúva; e Aurélia ainda coberta do luto pesado que trazia pelo irmão condescendeu com a vontade da mãe, pondo-se à janela todas as tardes. Foi para a menina um suplício cruel essa exposição de sua beleza com a mira no casamento. Venceu a repugnância que lhe inspirava semelhante amostra de balcão, e submeteu-se à humilhação por amor daquela que lhe dera o ser e cujo pensamento era sua felicidade. (Alencar, 2005, p. 96).

A partir da sua aparição para a sociedade, o personagem Seixas ganhou espaço na narrativa, pois, através das falácias sobre Aurélia, ele foi vê-la para crer na beleza que todos comentavam. Nesse tocante, Alencar (2005, p. 60) desenha seu personagem destacando que: “Seixas era homem honesto, sua dignidade havia tomado essa têmpera flexível da cera que se molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição.”.

Aurélia e Seixas, dessa forma, iniciaram um romance que levaria a um casamento sem conveniência, em decorrência da aproximação amorosa entre os dois. A mudança de postura de uma mulher inocente e delicada, para uma rancorosa e segura, partiu da ganância de Seixas ao romper o noivado, tendo como motivação a oportunidade de casar com uma mulher do mercado matrimonial que pudesse lhe dar dinheiro em troca da união sacramental:

Quando Seixas convenceu-se que não podia casar com Aurélia, revoltou-se contra si próprio. Não se perdoava a imprudência de apaixonar-se por uma moça pobre e quase órfã, imprudência a que pusera remate o pedido de casamento. O rompimento desse enlace irrefletido era para ele uma coisa irremediável, fatal; mas o seu procedimento o indignava. (Alencar, 2005, p. 109).

O fragmento, dessa forma, destaca o pensamento conflituoso de Seixas entre o sentimento de amor e a preocupação com a posição social em que Aurélia encontrava-se. Suavizando suas palavras, Seixas rompeu o seu casamento:

– Meu voto mais ardente, Aurélia, sonho dourado de minha vida, era conquistar uma posição brilhante para depô-la aos pés da única mulher que amei nesse mundo. Mas a fatalidade que pesa sobre mim aniquilou todas as minhas esperanças; e eu seria um egoísta, se, prevalecendo-me de sua afeição, a associasse a uma existência obscura e atribulada. A santidade de meu amor deu-me a força para resistir a seus próprios impulsos. Disse uma vez à sua mãe, pressentindo essa cruel situação: sou menos infeliz renunciando à sua mão, do que seria aceitando-a para fazê-la desgraçada, e condená-la às humilhações da pobreza. (Alencar, 2005, p. 113).

Seixas procura justificar a decisão do rompimento do noivado a partir do sacrifício do amor, como forma de proteger Aurélia do sofrimento de permanecer em uma união na qual ele não podia oferecer uma melhor posição social para ela. Após a justificativa de Seixas, Aurélia expõe:

- Sei que a fatalidade que nos separa não pode romper o elo que prende nossas almas, e que há de reuni-las em mundo melhor. Mas Deus nos deu uma missão neste mundo, e temos de cumpri-la.
- A minha é amá-lo. A promessa que o aflige, o senhor pode retirá-la tão espontaneamente como a fez. Nunca lhe pedi, nem mesmo simples indulgência, para esta afeição; não lha pedirei neste momento em que ela o importuna. (Alencar, 2005, p. 113).

Mesmo diante do amor de Aurélia e o rebate à justificativa do rompimento, Seixas manteve a sua decisão, sustentando o argumento de que a renúncia sacramental entre o casal seria o caminho que pouparia o sofrimento de Aurélia.

O delinear de Seixas começou com a descrição de um homem honesto, passando a assumir uma figura gananciosa. A decisão e mudança de Seixas são notórias na passagem: “recebeu uma carta anônima. Comunicavam-lhe que Seixas a tinha abandonado por um dote de trinta contos de réis. Acabando de ler estas palavras levou a mão ao seio, para sustentar o coração que se lhe esvaía.” (Alencar, 2005, p.114). Aurélia, então, sofreu com a nova posição de Seixas, este que foi levado pela vaidade e ambição.

Aurélia, após a herança do seu avô, mesmo insatisfeita com o que o dinheiro fizera com ela e seu amado, decidiu, pois, comprá-lo. Quanto a isso, com sentimento de revolta e mágoa expôs: “o senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis; foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por este momento.” (Alencar, 2005, p.85).

É preciso, dessa forma, compreender os sentimentos de Aurélia para que seja possível traçar a construção de Seixas que, a partir do seu casamento comprado pela vingança de Aurélia, passou a ser um homem frio e triste. Esses sentimentos são perceptíveis durante a convivência matrimonial, notórios a partir do fragmento:

Seixas adivinhou pela onda de fragrância derramada no aposento, que Aurélia ali estivera pouco antes. Talvez saíra ao ouvir o rumor da chave na fechadura.

– Meu Deus! Exclamou o mancebo comprimindo o crânio entre as palmas das mãos. Que me quer esta mulher? Não me acha ainda bastante humilhado e abatido? Está se saciando de vingança. (Alencar, 2005, p. 153).

Os sentimentos foram acarretados pela postura de um homem que, agora, estava totalmente submisso as ordens da sua esposa e que, além de tudo, precisava mostrar à sociedade a felicidade entre o casal, mesmo não existindo.

José de Alencar coloca, através de Aurélia, a sua revolta por essa sociedade que tanto se volta para a idolatria ao dinheiro, colocando a sua personagem para utilizar desse recurso como forma de vingar-se, pois o dinheiro tirou aquilo que ela havia verdadeiramente conquistado, o amor de Seixas. Aurélia menciona a sua revolta na passagem:

– mas o senhor não me abandonou pelo amor de Adelaide e sim pelo seu dote, um mesquinho dote de trinta contos! Eis o que não tinha o direito de fazer, e que jamais lhe podia perdoar! Desprezasse-me embora, mas não descesse da altura em que o havia colocado dentro de minha alma. Eu tinha um ídolo; o senhor abateu-o de seu pedestal, e tirou-o no pó. Essa degradação do homem a quem eu adorava, eis o seu crime; a sociedade não tem leis para puni-lo, mas há um remorso para ele. Não se assassina assim um coração que Deus criou para amar, incutindo-lhe a descrença e o ódio. (Alencar, 2005, p.127-128).

Seixas, então, deparando-se com esse cenário de humilhação, procura uma alternativa para livrar-se. Com esse pensamento, opta por trabalhar por longos meses para que possa pagar o dinheiro da compra conjugal. Ciente de tudo, mantém-se firme na relação, satisfazendo todos os desejos da sua esposa e trabalhando para que a situação de homem submisso e humilhado chegasse ao fim através da quitação da dívida.

Os personagens foram delineados pelo olhar crítico de José de Alencar, que, utilizando-se do romance, evidencia uma crítica aos relacionamentos sociais por conveniência e mediados por interesses econômicos. Seixas foi conduzido por essa sociedade corrompida, e que, ao longo da narrativa, mostra-se arrependido de suas escolhas, através do desprezo e humilhação que Aurélia impôs na relação conjugal.

Não obstante, José Saramago em *Manual de Pintura e Caligrafia*, recorre ao romance para configurar a realidade vigente. Moisés (2013, p. 528) destaca que: “as narrativas encerram sempre uma tese mais ou menos explícita, nucleada em torno da ideia de que é preciso transformar a realidade como se apresenta, ou mudar a compreensão que temos dela.”.

Nesse sentido, a narrativa de José Saramago, embora seja ficcional, possui um caráter de questionar os problemas que estão presentes na sociedade, trazendo reflexões que, muitas vezes, não são observadas, problematizadas e refletidas.

Na narrativa *Manual de Pintura e Caligrafia*, o autor traz reflexões a partir do narrador-personagem H., que problematiza a figura de S. e como ele se porta perante à sociedade. Esses questionamentos fazem com que H. analise S. a partir: da classe burguesa que S. prestigia, as relações sociais estabelecidas por S. enquanto importante empresário, bem como a estruturação da empresa de S., que aponta diretamente para os seus valores e anseios. Essas percepções fazem com que José Saramago questione, a partir da ficção, porém à luz de problematizações da realidade na qual ele se encontra.

Em consonância a Moisés (2013), Agamben (2009) descreve o ato de perceber a realidade como uma característica do homem contemporâneo, que possui a capacidade de distanciar-se do presente para melhor compreender e problematizar as questões pertencentes ao meio social.

Dessa forma, a obra saramaguiana retrata, por meio do narrador-personagem H., questionamentos que visam a descoberta de quem é verdadeiramente S. Na obra, é contada a história de H., que se configura como um pintor que, por sua vez, recebe a encomenda de um retrato feita pelo personagem S., um importante empresário.

A figura de H. é de um homem em profunda descoberta, que transita entre a pintura e a caligrafia para melhor compreender a imagem de S., uma vez que percebe a limitação da pintura para destrinchar esse ser complexo, transitando assim para a escrita:

O meu trabalho vai agora ser outro: descobrir tudo na vida de S. e tudo relatar por escrito, distinguir entre o que é verdade de dentro e pele luzidia, entre a essência e a fossa, entre a unha tratada e a apara caída da mesma unha, entre a pupila azul-baço e a secreção seca que o espelho matinal denuncia no canto do olho. Separar, dividir, confrontar, compreender. Perceber. Exatamente o que não pude alcançar nunca enquanto pintei. (Saramago, 1922, p. 21).

A inquietação do homem contemporâneo é notável na figura de H., que procura a melhor forma de compreender e retratar S., esmiuçando e adentrando todas as camadas. Devido à busca pela vida de S., o narrador-personagem explicita o porquê de o representar apenas pela sua inicial:

Outras pessoas aqui terão nome: não são importantes. De Adelina, por exemplo, direi o nome: apenas durmo com ela: não a conheço nem desejo

(conhecê-la). Mas despojá-la-ia do nome, tal como a dispo ou lhe peço que se dispa, no dia em que esse nome começasse a ser para mim a cor da tinta dentro do tubo ou uma bolha na vidraça. Diria A. (Saramago, 1922, p.25).

No processo de desvelar, H. buscava uma identidade para S., esse que poderia ser: “[...] Sá Saavedra Sabino Sacadura Salazar Saldanha Salema Salomão Salústio Sampaio [...]” (Saramago, 1922, p.24). É válido recordar que José Saramago estava contextualizado em Portugal, que passava por a ditadura de Salazar. Dessa forma, o autor o destaca como uma das possibilidades de menção a S., fazendo com que a ficção seja próxima da realidade vigente.

Desse modo, a ficção possibilita o distanciamento, mas a característica contemporânea de José Saramago aproxima o romance da realidade. Agamben (2009, p. 51-52) ressalta que: “pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade.”.

Assim, o homem contemporâneo consegue, ao mesmo tempo em que se mantém distante, aproximar-se da realidade para enxergar a escuridão do seu tempo, sendo capaz de ver o que está encoberto. Essa capacidade está atrelada a uma concepção crítica, capaz de observar e problematizar aquilo que muitos não conseguem ver e compreender por estarem cegos pelo seu próprio tempo.

4.2 O retratar pela pintura: o ponto de encontro entre as obras

Nas obras, a arte da pintura é evidenciada para retratar os personagens em análise, uma vez que pintores são evidenciados nas obras pela capacidade de retratarem aquilo que enxergam de real nos seus clientes.

Voltando o primeiro olhar para a obra *Senhora*, Aurélia recorre ao retrato para eternizar a figura de Seixas e, para isso, procura um pintor que possa retratá-lo. Diante desse cenário, a pintura foi iniciada quando: “Seixas prestou-se passivamente ao papel de modelo. As sessões à tarde tinham ficado reservadas para ele a fim de não estorvar-lhe o trabalho de repartição.” (Alencar, 2005, p. 190).

No próximo dia do trabalho no retrato, Aurélia tomou espaço para conversar com o pintor referente a sua percepção do quadro de Seixas:

[...] a moça antes de tomar a posição fez-lhe suas observações acerca da expressão fria e seca da fisionomia de Seixas.
– Pinte o que vi. Se deseja um retrato de fantasia, é outra coisa, respondeu o artista.

– Tem razão; meu marido não anda bom. É melhor interromper seu trabalho por alguns dias; eu lhe mandarei um aviso quando for ocasião. (Alencar, 2005, p.191).

A passagem aponta a visão do retrato evidenciada por Cabral (2023), que ressalta a possibilidade retratista em conter máscaras, no entanto, estas não podem ser consideradas um verdadeiro retrato, por velarem a realidade. Nesse tocante, Cabral (2023, p. 29) aponta que: “a pintura surge como uma máscara e uma revelação em simultâneo, onde só vemos o que queremos, ou conseguimos ver.”. Depreende-se, desse modo, que a pintura pode ser carregada de intenções interpretativas e, por meio dessas expectativas externas, há a possibilidade de conter máscaras tanto na pintura quanto no olhar de quem a observa e deseja enxergá-la sob o seu filtro contemplativo.

Em contrapartida, a pintura de Seixas expressava uma representação fiel, fazendo, então, com que Aurélia a observasse e se entristecesse com a realidade do retrato, pois sabia que ali era a revelação dos sentimentos presentes em Seixas em decorrência da relação conjugal.

Diante do posicionamento de Aurélia frente ao retrato, Cruz (2010, p. 58) ressalta que: “Aurélia tenta obscurecer a realidade, ao modificar o retrato de Seixas, pois não aceita o que vê, idealiza-o conforme seus sonhos de moça romântica.”. Dessa forma, a idealização imposta por Aurélia reflete seu desejo de enxergar Seixas como a projeção de um homem que estivesse feliz ao seu lado. Ao ter a sua expectativa frustrada, interrompe o retrato para que possa reverter a tristeza de Seixas.

Para alcançar tal intuito, Aurélia, após interromper o pintor, assume outra postura. A mudança é perceptível quando: “[...] Seixas achou Aurélia inteiramente outra da que era nos últimos tempos. Sua expressão meiga, e sobretudo a candura e singeleza de seu modo, restauraram em sua memória a imagem da formosa menina de Santa Teresa, a quem amara outrora.” (Alencar, 2005, p. 191).

A notável mudança configurou-se em uma nova pintura de Seixas, que foi perceptível pelo novo retrato: “na manhã seguinte, Aurélia, examinando o trabalho do pintor, viu palpitante de emoção a sorrir-lhe o homem que ela havia amado. Ele aí estava em face dela, destacando-se da tela, onde o pincel do artista o havia fixado com admirável felicidade.” (Alencar, 2005, p. 191). Aurélia, então, interrompeu a pintura para criar uma nova imagem de Seixas a ser retratada, ela desejava expor em sua casa um retrato que evidenciasse a figura do homem que amou.

Analisando o retrato em *Manual de Pintura e Caligrafia*, H., narrador-personagem e pintor, buscou evidenciar todas as camadas de S. e, para isso, decidiu criar dois retratos: “o primeiro retrato pouco avançava, à espera, dir-se-ia, do segundo, pintado, com outras cores, outros gestos e sem respeito, porque o determinava a raiva, porque o dinheiro o não paralisava.” (Saramago, 1922, p. 50). O segundo retrato, pois, seria pintado por H. sem máscaras, desvelando tudo o que ele pudesse descobrir sobre S.

Na narrativa, H. expõe a motivação de S. pela encomenda, evidenciando que:

Se S. não fosse administrador do *Senatus Populusque Romanus* não teria procurado para lhe pintar o retrato. Teve o irônico cuidado de me dizer, com o ar negligente de quem se escusa de uma pequena fraqueza, lançando-a na conta de motivos alheios que só por benevolência desdenhosa se respeitam ou toleram. Mas dizê-lo foi também confessar a sua primeira fenda na casca, quando eu não pensava ainda, sequer, no segundo retrato. (Saramago, 1922, p. 25-26).

A tentativa de S. de esconder sua verdadeira intencionalidade ao encomendar o retrato é percebida por H., uma vez que ele atribui a justificativa em “motivos alheios”, como por exemplo a pedido da empresa, em que H. observa em determinado momento da narrativa:

Há na sala de conselho da SPQR três retratos de administradores falecidos e foi o conselho que decidi (para evitar o ridículo de tornar a encomendar um retrato transpondo de uma fotografia: assim aconteceu depois da morte do pai de S., e foi pintor o pintor Medina) que do seu agora principal administrador em vida se recolhesse a imagem para encaixilhar na quarta moldura [...] (Saramago, 1922, p. 26).

A explicação evidenciada por S. vai ao encontro dos ideais dos homens renascentistas destacados por Ganho (2006). Essa visão se volta para a construção do retrato como algo destinado apenas àqueles que são recordados pelos seus feitos. Nesse tocante, Ganho (2006, p. 54) enfatiza que:

Aqueles que pintam devem ser poucos e bem escolhidos, tendo sempre como preocupação a perfeição. Ora, isto significa que nem todos os homens merecem ser retratados, pois esta arte tem como objetivo deixar um rasto de memória, de tal modo que possam ser recordados pela posteridade [...].

Compreende-se, logo, que a realidade e as vivências do retratado contam, para Ganho (2006), como uma seleção criteriosa, tendo em vista que nem todos merecem ser recordados. O pintor H. se põe a pensar nessa evidência, quando coloca em percepção tudo que está no

entorno de S., principalmente a sua empresa que a descreve como: “SPQR tem ainda uma daquelas portas giratórias que são para mim a versão burguesa do pano de rocha que era a entrada da caverna dos quarenta ladrões.” (Saramago, 1922, p. 28).

A menção a “caverna dos quarenta ladrões” pode referenciar diretamente ao conto de *Ali Babá e os Quarenta Ladrões, das Mil e Uma Noites*, que envolve tesouros escondidos, riquezas e crimes arquitetados por ladrões. H., pois, utiliza dessa menção para realizar uma crítica capaz de evidenciar que, por trás de uma “porta giratória” atrelada à burguesia, estão pessoas corruptas. A sua visão é descritiva e notavelmente crítica, pois H. coloca S. em uma postura de homem burguês que mascara a sua vaidade.

As evidências ao longo da narrativa colocam H. em uma postura de indecisão quanto à entrega dos retratos, optando, por fim, por entregar somente o primeiro, este que mascara a realidade de S. A escolha ocorre porque, desde o início, o segundo retrato representaria o desvelar de sua verdadeira essência, com suas fraquezas e vaidades.

4.3 Entre o sublime e o grotesco: a retratação idealizada na pintura

Percebe-se que, tanto em *Senhora* quanto em *Manual de Pintura e Caligrafia*, os pintores foram contratados para retratar seus clientes. No entanto, no processo da pintura, surgem expectativas externas que influenciam na produção da obra retratista, interferindo na reprodução fiel dos personagens.

Analisando a obra de José de Alencar, Aurélia, após interferir na produção do retrato de Seixas, coloca-se feliz diante do novo retrato criado a partir da sua idealização, e, assim, reconhece que: “– não se tira retrato d’alma. Felizmente!... observou Aurélia com o misterioso sorriso que desde certo tempo acompanhava essas palavras de sentido recôndito.” (Alencar, 2005, p.190). Na passagem, o alívio de Aurélia é notável, uma vez que os sentimentos de Seixas não estariam expressos na pintura.

Quanto a isso, Victor Hugo (2007, p. 47-48) destaca que: “estes dois ramos da arte, se se impede que seus galhos se misturem, se são sistematicamente separados, produzirão como frutos, de uma parte abstração de vícios, de ridículos; de outra, abstrações de crime, de heroísmo e de virtude.”. Dessa forma, pode-se inferir que o sublime e o grotesco, enquanto ramos da arte, devem estar ligados para que haja uma produção válida, visto que o ser humano pode vir a possuir as duas vertentes.

Diante dessa visão, a escolha apenas pelo lado grotesco faria com que as virtudes do homem fossem esquecidas. Em contraponto, o olhar apenas para o sublime resultaria em uma

arte irreal, dissociada da complexidade da vida concreta, ao representar um homem idealizado, sem imperfeições.

A segunda vertente, voltada apenas para o sublime, era o desejo de Aurélia na representação de Seixas expressa na pintura, uma vez que o seu marido deveria ser visto publicamente como um homem feliz ao seu lado, mesmo diante do cenário matrimonial em que eles estavam e que acarretava na infelicidade de Seixas.

A visão de Victor Hugo (2007) também é notável na obra de José Saramago, uma vez que S., enquanto figura pública, deveria ser visto como um homem apenas de virtudes, que transmite confiança. O narrador-personagem H., em *Manual de Pintura de Caligrafia*, expõe uma visão crítica e profunda a partir da indagação exposta na passagem: “Qual é a diferença entre uma fotografia parada e um rosto vazio que faz trejeitos e momices à procura da sua impossível expressão sublime?” (Saramago, 1922, p.50). Dessa forma, H., no processo da pintura de S., evidencia o rosto marcado por “trejeitos e momices”, o que revela a vertente grotesca e, ao mesmo tempo, a busca de S. por uma expressão sublime no retrato.

Nas narrativas, há a procura e expectativas externas ligadas à arte retratista apenas sob o olhar sublime. Nesse ínterim, Longino (2009) evidencia o sublime como ponto alto de excelência, e que, ao atingir esse grau, as obras tornam-se memoráveis. Ampliando essa ótica, Longino (2009, p. 78) destaca que: “[...] pessoas de pensamentos e ocupações mesquinhas e servis a vida toda é impossível que produzam algo admirável, merecedor de imortalidade [...]”.

A passagem retrata a busca pela arte sublime, que possui como característica para Longino (2009) “algo admirável, merecedor de imortalidade”. A visão crítica do autor se estende ao evidenciar que pessoas com poucas virtudes não poderiam alcançar a vertente sublime. Essa ótica é perceptível nas obras, visto que Seixas e S. são homens que se preocupam com as convenções estéticas e morais a partir dos ideais burgueses e ocupados em manter uma imagem social aceitável.

Diante dessas expectativas, Schiller (2011, p.24) evidencia que:

A divindade, representada em sua onisciência, que atravessa iluminando todas as reentrâncias do coração humano, em sua sacralidade, que não tolera nenhuma emoção impura, e em seu poder, que tem em seu domínio nosso destino físico, é uma representação temível e pode, por essa razão, tornar-se uma representação sublime.

O autor enfatiza a grandeza da representação sublime, evidenciando o alto nível que a arte precisaria alcançar, o que implica na impossibilidade de se representar qualquer emoção

impura. Diante da visão de Schiller (2011), percebe-se que os pintores, nas duas narrativas, procuram evidenciar em suas obras o que há de impuro em Seixas e S.

Em *Senhora*, essa afirmação é perceptível a partir da reação de Aurélia com o resultado da primeira pintura de Seixas, na qual o pintor respondeu justificando que havia retratado aquilo que realmente viu, uma expressão de frieza. A reação de Aurélia, portanto, resultou em uma mudança de postura com seu marido, para que, assim, um novo quadro surgisse:

Aurélia trouxe a conversa para os assuntos que mais podiam seduzir um espírito poético e elegante como o de Seixas. Falou de música, de versos, de flores e de artes. Quando a ironia não acerava a palavra, ela tinha uma exuberância de afeto e ternura que manava de seus lábios e derramava em torno de si uma atmosfera de amor. (Alencar, 2005, p. 191).

A partir do novo posicionamento de Aurélia “os dias seguintes correram na mesma doce intimidade” (Alencar, 2005, p. 191), culminando em uma nova pintura de Seixas que ela tanto venerava: “ainda Aurélia estava enlevada em sua contemplação, quando chegou o artista, que recebeu seus elogios acompanhados de sinceros agradecimentos.” (Alencar, 2005, p. 192).

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, a busca do pintor H. estava, também, em retratar S. em sua realidade, evidenciando os aspectos ocultos e impuros:

Passei a manhã a trabalhar no segundo retrato. Acordara decidido (que razão me decidira enquanto dormia?) ou decidira-me num momento qualquer do estar acordado (mas quando, e ainda por que razão?) a fazer avançar o quadro. Não que ele não estivesse em rumo de vir e concluir-se, porém, ao contrário do primeiro, obediente a um programa prévio (sujeitos, naturalmente à introdução dos fatores e variantes imediatamente fixativos, particulares de cada modelo), este admitia e exigia uma liberdade diferente, uma adição de instabilidades, consoante os elementos novos de que eu dispusesse ou julgasse dispor naquilo que, para mim, era então a procura da verdade de S. (Saramago, 1922, p. 68).

Observa-se que, o primeiro retrato estava sendo criado de forma “obediente a um programa prévio”, que firma as expectativas externas na produção dos retratos. Dessa forma, H. estava produzindo um segundo retrato fora da idealização que S. esperava encontrar na pintura, ressaltando as suas impurezas.

A busca pela pintura perfeita, sem emoções impuras, conforme visto por Schiller (2011), está presente nas duas narrativas. Nesse tocante, Kant (2018, p. 37) destaca que:

“qualidades sublimes infundem alto respeito [...]”. Assim, Aurélia buscava contemplação ao ver Seixas na pintura, que foi possível perceber por meio da sua admiração ao ver a nova retratação. De modo semelhante estava S., que buscava, através do seu retrato, deixar a sua imagem na empresa, visto que a pintura estaria ali para tornar-se memorável e contemplativa.

Conforme a ideia apontada por Kant (2028), Soares (2015, p. 26) dialoga e aponta que: “[...] o sentimento do sublime também gera o respeito do sujeito diante do objeto.”. Dessa maneira, os retratos foram encomendados a fim de gerar admiração, contemplação e respeito, apesar das imposições e idealizações que são contrárias à realidade dos personagens Seixas e S.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da Literatura Comparada foi possível promover uma análise entre duas obras inseridas em contextos distintos: *Senhora* de José de Alencar, romance brasileiro, e *Manual de Pintura e Caligrafia* de José Saramago, obra literária portuguesa. Dessa forma, ainda que as obras sejam pensadas e escritas por autores de estéticas e contextos diferentes, apontaram para um aspecto em comum: o retrato, que se destacou como ponto central ao longo da pesquisa.

A proposta de analisar comparativamente as obras sob a perspectiva do retrato, analisado a partir do processo estético do velar e do desvelar, mostrou-se pertinente, considerando a relevância do *corpus* à Literatura. Nesse tocante, a encomenda do retrato foi percebida como uma idealização velada, configurando-se, assim, por meio do sublime como máscara para ocultar o lado grotesco dos personagens retratados.

Com o intuito de perceber a construção de Seixas e S. sob a ótica do retrato, desenvolveu-se o processo da análise, viabilizando o alcance dos objetivos propostos. Sob tal perspectiva, a análise comparativa evidenciou o processo de desvelar o personagem Seixas e S. por meio da pintura, identificando a relação do quadro com a construção dos personagens criados por José de Alencar e José Saramago.

Para tanto, a metodologia adotada contribuiu para a obtenção dos resultados previstos, possibilitada pelo procedimento metodológico aplicado e aprofundamento teórico utilizado durante a pesquisa.

Entre os resultados que foram obtidos, destaca-se o estudo sobre o retrato, que trouxe discussões teóricas significativas e contribuiu para o aprofundamento da análise. Além disso,

as reflexões teóricas evidenciadas pelo sublime e grotesco foram, também, destaque na pesquisa, por serem aspectos relevantes para a leitura e interpretação de outras obras literárias.

Com base na pesquisa, pode-se afirmar que a pergunta-problema foi respondida de forma satisfatória, uma vez que, no processo da análise comparativa entre as narrativas, constatou-se que os personagens Seixa e S. foram desvelados pela ótica dos pintores, os quais perceberam os anseios, virtudes e sentimentos ocultos por meio da pintura.

Diante disso, acredita-se que a pesquisa pode servir como fonte crítica para outros estudos no campo literário, especialmente àquelas ancoradas na busca pela compreensão da elaboração de retratos, em obras literárias. A pesquisa pode ainda ser utilizada como aporte para estudos voltados às obras *Senhora* e *Manual de Pintura e Caligrafia*, assim como para análises fundamentadas nas categorias do sublime e do grotesco, tanto nas obras do presente estudo quanto em outras produções literárias.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Luiz, MA: Paulus, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. [Tradutor Vinícius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CABRAL, Maria da Silveira. **A matéria e a palavra no retrato: a ausência e presença na representação pictórica do humano**. Tese. Grau em Doutora em Belas-Artes, na especialidade de pintura. Lisboa: ULBA, p. 175, 2023. Disponível em: [Uma reflexão sobre o retrato e o anti-retrato](#) A matéria e a palavra no retrato: A ausência e presença na representação pictórica do humano - ProQuest. Acesso em: 27/04/2025.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CRUZ, Catarina Reis Matos da. **Senhora, de José de Alencar: do folhetim ao romance**. Dissertação. Grau em Mestra em Literatura e Crítica Literária. São Paulo: PUC-SP, p. 108, 2010. Disponível em: [REPOSITORIO PUCSP: Senhora, de José de Alencar: do folhetim ao romance](#). Acesso em: 08/04/2025.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

GANHO, Maria de Lourdes Sirgado Ganho. **O essencial sobre Francisco de Holanda**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 2006. Disponível em: [Francisco de Holanda.pmd](#). Acesso em: 12/04/2025.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime** – ensaio sobre as doenças mentais. São Paulo: Editora Clandestina, 2018.

LONGINO. **A poética clássica** - Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 2009.

MOISES, Massaud. **A literatura portuguesa**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

SARAMAGO, José. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. [Tradutor Pedro Süssekind e Vladimir Vieira]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SOARES, Ana Paula de Toledo. **A manifestação do sublime em Manoel de Barros**. Dissertação. Grau em Mestra em Literatura e Crítica Literária. São Paulo: PUC-SP, p.94, 2015. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14762>. Acesso em: 06/05/2025.



**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO ELETRÔNICA
DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO NA BASE DE DADOS DA
BIBLIOTECA**

1. Identificação do material bibliográfico:

[] Monografia [X] TCC Artigo

2. Identificação do Trabalho Científico:

Curso de Graduação: Letras- Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa

Centro: Universidade Federal do Piauí- Campus Senador Helvídio Nunes de Barros

Autor(a): Milena Cândido Borges

E-mail (opcional): milenaborges304@gmail.com

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Cristiane Feitosa Pinheiro

Instituição: Universidade Federal do Piauí

Membro da banca: Prof. Dr. Welbert Feitosa Pinheiro

Instituição: Universidade Federal do Piauí

Membro da banca: Prof.^a Dr.^a Jacqueline Wanderley Marques Dantas

Instituição: Secretária Municipal de Educação de Picos-PI.

Titulação obtida: Licenciatura em Letras- Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa

Data da defesa: 27/06/2025

Título do trabalho: “O SUBLIME MASCARANDO O GROTESCO: OS RETRATOS EM *SENHORA DE JOSÉ DE ALENCAR* E *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA* DE JOSÉ SARAMAGO”.

3. Informações de acesso ao documento no formato eletrônico:

Liberação para publicação:

Total: [X]

Parcial: [].

TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Considerando a portaria nº 360, de 18 de maio de 2022 que dispõe em seu Art. 1º sobre a conversão do acervo acadêmico das instituições de educação superior - IES, pertencentes ao sistema federal de ensino, para o meio digital, autorizo a Universidade Federal do Piauí - UFPI, a disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais, o texto integral da publicação supracitada, de minha autoria, em meio eletrônico, na base dados da biblioteca, no formato PDF, para fins de leitura, impressão e/ou *download* pela *internet*, a título de divulgação da produção científica gerada pela UFPI a partir desta data.

Picos, PI. 10 de julho de 2025.

Assinatura do autor (a):

Milena Cândido Borges