



Cenas de Casais: casamentos

Maria Auxiliadora de Carvalho Corassa

Centro de Artes da UFES
Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP

O presente trabalho trata de cenas de casais em pintura e, mais especificamente, casamentos, constituindo-se em um dos segmentos de nossa pesquisa de doutorado, no qual as obras *Casamento caipira* de Cândido Portinari (Figura 1), *O casamento* de Tarsila do Amaral (Figura 4), *O casamento* (Figura 3) e *Os noivos* (Figura 2) de Alberto da Veiga Guignard, são analisados a partir da semiótica discursiva. Esta abordagem semiótica, de origem européia, considera a pintura como texto – um todo de sentido, tratando-o através de sua construção, pela descrição e análise de como é gerada estruturalmente a significação: construída sob a forma de um percurso gerativo, a partir da relação recíproca entre plano da expressão e plano do conteúdo¹.

Nesta investigação buscamos constatar nesses textos pictóricos, os tipos de relação que regem os casais, através de sua interação, por meio dos aspectos relacionados à proximidade ou distanciamento entre eles, que conduzem às categorias tímicas² e às situações de junção e disjunção³, visando também constatar a quais regimes de visibilidade estão submetidos, e quais as situações de casal figurativizadas nestas imagens.

Iniciamos pela aplicação de um instrumental semiótico pertinente à semiótica plástica⁴, por meio do qual passamos a nos ocupar da figuratividade das obras, mediante seus componentes topológicos – no enquadramento das figuras, eidéticos – nas linhas e formas que estruturam estas figuras e cromáticos – suas cores. Estes componentes, ao emergirem da própria obra, nos orientaram quanto aos possíveis percursos a serem adotados em sua leitura.

As imagens deste segmento da pesquisa são todas figurativas, executadas a óleo sobre suportes variados – tela, cartão e madeira, e apresentam um grau de iconização que permite visualizar imagens

¹ Planos da linguagem (Hjelmslev) ou respectivamente, planos do significante e do significado (Saussure), os quais mantêm entre si relação de pressuposição recíproca, produzindo juntos o sentido, de onde nasce a significação.

² Cf. D. BERTRAND, *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do grupo CASA, Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. 431. A timia (“disposição afetiva fundamental”), determina a relação que um corpo sensível mantém com seu ambiente, articulando-se nas categorias positiva (euforia), negativa (disforia) e neutra (aforia).

³ Cf. A. J. GREIMAS e J. COURTÈS, *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima e outros, São Paulo: Cultrix, 1979, p. 75-76. Correspondem em semiótica narrativa, paradigmaticamente, aos termos da categoria da junção, a qual se apresenta no plano sintagmático como função (relação entre sujeito e objeto) constitutiva dos enunciados de estado.

⁴ Cf. A. J. GREIMAS, *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. Tradução de Ignacio Assis da Silva. *Significação*: Revista Brasileira de Semiótica, n. 4, Araraquara-SP, jun. 1984, p. 18-46. Considerando os objetos plásticos como objetos significantes, procura compreender como eles significam e o que significam.

de casais, sozinhos ou acompanhados, em ambientes externos e internos, e em situação bastante específica – casamento. Isto pode ser constatado pelas inúmeras referências figurativas existentes nestas imagens, como, por exemplo, a indumentária de nossos sujeitos do enunciado, a postura com a qual se apresentam e a presença da Igreja – sob a forma de arquitetura inserida na paisagem ou de imagem religiosa presente na cena.

A situação observada em todas estas obras é reiterada pelos títulos os quais, em intersemiose com as mesmas, produzem efeitos de um dizer verdadeiro quanto ao figurativizado nelas, conduzindo-nos a um contrato de veridicção em relação aos eventos em desenvolvimento nestes textos pictóricos, sobre os quais passaremos a discorrer agora.

Os casais aqui mostrados estão construídos por figuras antropomorfas que guardam semelhança com as figuras humanas do mundo natural, apresentando-se com graus de iconicidade variável, sendo o maior deles manifestado nas obras de Tarsila do Amaral, *O casamento* (Figura 4), e de Guignard, *Os noivos* (Figura 2), e o menor nas imagens de Portinari, *Casamento caipira* (Figura 1), e Guignard, *O casamento* (Figura 3), nas quais os casais parecem diluir-se na paisagem.

Em todas elas observamos a coerência com as propostas do modernismo no Brasil, através da preocupação em dotar a arte brasileira de um caráter nacional, em dar-lhe identidade ao mostrar não apenas nossa verdadeira etnia por meio da inclusão quase exclusiva de negros e mulatos nestas pinturas, mas também pela abordagem das questões sociais, mostrando cenas de momentos ritualizados do cotidiano das camadas populares do país.

Após analisarmos as pinturas do ponto de vista de sua figuratividade⁵, e a respeito da interação dos casais entre si, podemos dizer que neste segmento do *corpus* e em todas as obras, o homem e a mulher estão próximos um do outro, lado a lado e ambos de pé, à exceção da mulher em *Os noivos* de Guignard, a qual se encontra sentada. Se considerarmos o espaço construído destas pinturas, o homem e a mulher estão alocados em um mesmo plano, gerando conjunção entre eles, excetuando-se novamente a mulher da obra de Guignard acima citada, em que o homem encontra-se em plano paralelo ligeiramente posterior. Contudo, a situação de conjunção persiste, mesmo percebendo-se certa formalidade entre ambos, em função de sua gestualidade.

Esta gestualidade está manifestada pelo contato físico dos braços e mãos que se enlaçam, no qual o homem oferece o braço à mulher, apoiando-a, e sugerem em *O casamento* de Tarsila do Amaral e *Casamento* de Guignard, a afetividade mesclada à formalidade que a ocasião requer, cujos efeitos de sentido homologados são sentimentais – amor, felicidade, afeição, porém figurativizados de maneira comedida. Já em Portinari, na qual a mulher se apóia displicentemente no homem, observamos maior liberdade e espontaneidade no ato de mostrar este estado afetivo, remetendo a conteúdos que apontam para uma certa igualdade entre homem e mulher e também para uma parceria entre eles, além dos efeitos de sentido da esfera sentimental.

Quanto à afetividade, na pintura *Os noivos* de Guignard encontra-se oculta e suplantada pelo respeito e pela formalidade, cuja imagem inclusive remete aos retratos oficiais e posados do século XIX, pois aqui os nubentes sequer se tocam. A mulher tem as mãos em seu buquê e o homem apóia, respeitosamente, uma de suas mãos no espaldar da cadeira na qual ela está sentada, enquanto a outra está oculta por seu gesto militarizado, formalizando mais ainda a cena.

Sendo assim, nestas relações intersubjetivas, a gestualidade destes casais leva às categorias tímicas de euforia em Tarsila do Amaral, em Portinari e em Guignard na pintura *Casamento*, enquanto em sua outra obra, *Os noivos*, por meio de sua figuratividade, temos aforia – termo neutro da categoria tímica, conduzindo à confirmação de conteúdos relacionados mais à posição social que ocupam perante o Estado do que à relação conjugal propriamente dita, a exemplo do que observamos nas cenas de casais da primeira metade do século XIX, configuradas pelos retratos da nobreza brasileira. Devemos ressaltar que o ambiente no qual posam para o registro nupcial não é doméstico – como pode ser

⁵ Cf. A. J. GREIMAS *apud* D. BERTRAND, *Op. cit.*, p. 157-158. Descreve o ato de semiose - a passagem da visão natural, modelada por um crivo cultural de leitura do mundo, para o reconhecimento das formas figurativas num objeto planar.

constatado, através da presença da bandeira brasileira tremulando em um mastro na sacada, do uso da farda como indumentária masculina para o casamento e de sua postura, cuja mão direita levada às costas, é quase a de um perfilar-se para inspeção militar.

Outro aspecto a ser apontado nesta relação dos casais é a interação de masculino e feminino pelo olhar, presente apenas em Tarsila do Amaral, única obra em que os sujeitos do enunciado – casal, não interagem com o observador, acionando deste modo uma embreagem enunciativa⁶. Quanto aos outros casais, agem em reciprocidade conosco pelo olhar e geram, como veremos nos regimes de visibilidade aos quais estas pinturas estão sujeitas, uma embreagem enunciativa enquanto a interação decorrente da proximidade e da gestualidade apontadas anteriormente, está presente em todas.

Quanto ao tipo de relação do casal expressa nestas pinturas, todas deste segmento podem ser qualificadas como de caráter social, e públicas, nas quais os casais encontram-se socializados e este estar junto socialmente se dá pela figurativização deles e do ambiente externo no qual se inserem. Esta situação envolve aspectos civis e religiosos em todos, homologando o status de casal constituído oficialmente perante a sociedade e seu poder estar junto pela concessão do Estado – mais forte em *Os noivos* de Guignard, através da presença da bandeira nacional, da farda masculina, e da Igreja – vinculando-se à celebração do evento, por meio da arquitetura religiosa, presente na maioria das obras aqui analisadas e do quadro do Sagrado Coração de Jesus.

Observamos a ocorrência desta relação social e pública até mesmo em *Os noivos* na qual, se o casal está representado em ambiente interno, a figurativização na pintura aponta para o público, para a exterioridade do espaço através da bandeira brasileira hasteada, da porta aberta para a sacada permitindo que o mundo exterior penetre na cena e vice-versa, e do noivo fardado. Desta forma, consideramos a relação destes casais do tipo pública no público, através da ambiência externa das obras, da participação da comunidade em Tarsila e Guignard – *Casamento*, pelo evento que representam, cuja sociabilidade é de certa maneira tácita e pressupõe o desejo de torná-lo público e através do comedimento na gestualidade, apesar da afetividade demonstrada e observada em três das quatro obras deste segmento do *corpus*.

Temos então unanimidade neste mostrar-se, mediante a exteriorização da situação, por intermédio do evento em si e da frontalidade de nossos sujeitos-casais na estruturação da obra, assim como da pressuposição de que estas imagens pictóricas de casamento tenham uma conotação de registro, apesar de não encomendadas como ocorria no século XIX e mesmo na primeira metade do século XX. Isto porquê tais imagens não devem ter sido produzidas por encomenda para estes casais, mas para mostrar não indivíduos específicos, denominados e conhecidos, mas sim os anônimos, representantes do povo brasileiro, em coerência com as aspirações de nosso modernismo, que visavam dotar a arte de um caráter nacional e de brasilidade – através da pluralidade de raças aqui expressas e pela negritude predominante nos sujeitos destas obras.

Prosseguindo nossa análise, constatamos então nas obras deste segmento do *corpus* uma situação para o casal: a do estar junto socialmente e sob a égide da Igreja e do Estado, à semelhança do que constatamos nas cenas de casais da primeira metade do século XIX que fazem parte de nossa pesquisa de doutorado, onde, entretanto, a ênfase se dá no poder político e social que as relações destes casais representam. Aqui a ênfase recai na constituição do casal, pelo casamento – dispositivo civil e religioso concebido para disciplinar as relações entre homem e mulher. Observamos, portanto, a ocasião na qual isto se oficializa, com variados graus de intensidade, perante a sociedade e como podemos constatar, pelo comedimento no mostrar a afetividade nas cenas, através da formalidade por meio da qual esta situação é tratada, excetuando-se apenas o par em *Casamento caipira* de Portinari, o qual parece interagir com mais liberdade.

Sendo assim, estas figuras podem ser consideradas registros do cotidiano figurativizando um modo de estar do casal bastante específico: socialmente e em evento marcante, no qual os traços de

⁶ Cf. J. L. FIORIN, *Op. Cit.*, p. 40-52. A enunciação utiliza-se, para constituir o discurso, das categorias de pessoa, de espaço e de tempo, fazendo uso nesse processo, dos mecanismos de debreagem e de embreagem, que podem ser enuncivas ou enunciativas. Na embreagem ocorre uma suspensão das oposições de pessoa, de tempo ou de espaço.

afetividade inerentes manifestam-se através da construção do espaço, da proximidade do homem e da mulher e da gestualidade que apresentam.

Considerando que uma das hipóteses norteadoras de nossa investigação dizia respeito à interação entre os sujeitos do casal, vista até aqui por meio da figuratividade das obras, a qual julgávamos ocorrer pela manipulação por sedução e por tentação, observamos as cenas de casais deste segmento, também a partir da narratividade⁷, a fim de confirmar, ou não, esta hipótese.

Antes de passarmos à análise, nestas imagens, da interação entre estes sujeitos e também da configuração passional – que se ocupa dos estados de alma dos sujeitos do casal, gostaríamos de mencionar que, “...cabe à gramática narrativa programar e regularizar o sentido do espetáculo que os sujeitos se oferecem reciprocamente com o único fim de interagirem uns sobre os outros (o que remete a uma problemática da manipulação e das paixões)...”⁸. Desta forma, estamos considerando nas dimensões interacional e passional destes casais, a atuação dos simulacros – imagens que os sujeitos enviam uns para os outros, mutuamente, no ato de sua relação intersubjetiva.

Nestas cenas de casais não percebemos a ocorrência da manipulação por sedução e por tentação em curso, ocorrendo a interação destes pares, pela proximidade entre os sujeitos que os configuram, por sua gestualidade, mas acima de tudo, pelo evento figurativizado nestas cenas – casamento, que pode representar o estabelecimento de um contrato fiduciário entre os sujeitos masculino e feminino, para entrar em conjunção com o objeto-valor, o qual poderá expressar tanto o prazer sexual, quanto a estabilidade afetiva, o compromisso, a fidelidade, a constituição de uma família, um lar e o respeito por parte da sociedade, valores que perpassavam e que constituíam objetivos da união conjugal na primeira metade do século XX no Brasil, quando estas obras foram produzidas.

Mesmo sendo cenas de casamento é possível que, pela formalidade das mesmas – inspirada nos retratos, já que a maioria segue padrões para a figurativização deste evento, e pela pressuposição de seu caráter público – reiterado pelas cenas externas e pela interna, cuja figuratividade torna pública, tenha sido evitada a manifestação de um tipo de afetividade na qual estariam inseridas estratégias de manipulação por sedução e tentação.

Isto também pode ser decorrente do pressuposto de que, no momento posterior ao enlace, este tipo de interação não só venha a ocorrer, como também seja possibilitado por ele. Estamos nos baseando no fato de que a sociedade brasileira à época era ainda conservadora e extremamente religiosa, conforme podemos verificar por meio destas imagens analisadas, uma vez que a vinculação à Igreja está presente em todas as obras deste segmento, quer seja por meio de arquitetura, quer seja por uma imagem religiosa. Como sabemos, a Igreja impunha rígidas normas de conduta e considerava que manifestações mais intensas de interação entre homem e mulher configurando casal deveriam ser evitadas em público.

Se voltarmos ao período em que essas obras foram produzidas, veremos que a Igreja, a qual se encontra figurativizada nestas imagens, promovia a alteridade dos sujeitos femininos, diferenciando casadas de solteiras por meio de véus de coloração diferente, na qual a pureza do branco era obviamente utilizada pelas solteiras, partindo da pressuposição de sua virgindade. Essas imagens, a nosso ver, mostram uma época em que a jovem devia chegar virgem ao casamento, pura, imaculada, daí decorrendo o simbolismo do traje característico, a ser ostentado por ela por ocasião do evento.

Sendo assim, podemos considerar essas cenas de casais como o momento do estabelecimento de um contrato fiduciário⁹, que tornará possível a performance – interação sexual, a fim de que os

⁷ Cf. J. L. FIORIN, *Elementos de análise do discurso*, 6. ed. São Paulo: Contexto, 1997, p. 21. Transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes – transformação de conteúdo, a narratividade é um componente da teoria do discurso, havendo na sintaxe narrativa dois tipos de enunciados elementares: enunciados de estado (estabelecem relação de junção entre um sujeito e um objeto) e enunciados de fazer (mostram as transformações, correspondem à passagem de um enunciado de estado a outro).

⁸ E. LANDOWSKI, *A Sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica*, São Paulo: EDUC/Pontes, 1992, p. 172.

⁹ Cf. A. J. GREIMAS e J. COURTÈS, *Op. cit.*, p. 184. O contrato fiduciário põe em jogo um fazer persuasivo – cujo objeto é a veridicção, o dizer-verdadeiro do enunciador – de parte do destinador e, em contrapartida, a adesão do destinatário – cujo contra-objeto consiste em um crer-verdadeiro, que o enunciatário atribui ao estatuto do discurso-enunciado.

sujeitos homem e mulher entrem em conjunção com o objeto-valor, cuja diversidade mencionada anteriormente se deve ao fato de termos vários casais e vários sujeitos masculinos e femininos nessas obras, e por considerarmos que nem sempre o objeto-valor será o mesmo para o homem e para a mulher, pela variedade de personalidades, assim como pela alteridade existente entre eles na configuração do casal.

Quanto aos aspectos relativos à afetividade, abordamos a dimensão passional destas cenas de casamento a partir da semiótica das paixões, a qual se ocupa da dimensão patêmica do discurso¹⁰, concernente à variação dos estados do sujeito, seus estados de alma – os quais julgávamos, como uma das hipóteses na proposição desta pesquisa, serem determinados pela relação intersubjetiva mantida pelo casal.

Levando em conta que as modalidades investidas no objeto (desejável, temível, invejável, etc.) vão modular os estados do sujeito mediante as categorias tímicas da euforia, da disforia ou da aforia, observamos nestas imagens uma uniformidade em relação às modalidades do objeto, as quais acreditamos sejam de caráter “desejável”, pela figuratividade das obras, nas quais o casamento é mostrado – pressupondo que os nubentes não estejam sendo obrigados a contrair matrimônio, e que o objeto com o qual desejam entrar em conjunção por meio do casamento seja satisfatório e positivo, modulando então os estados de alma de nossos sujeitos-casais pela euforia.

Apontamos então uma série de possibilidades para o objeto a partir do evento casamento, o qual dota a configuração passional destes casais de um caráter mais específico e relacionado ao enlace, e que envolvem o prazer – também presente em nossa pesquisa no segmento das imagens relativas ao século XIX, assim como a estabilidade afetiva, a fidelidade, o respeito da sociedade, a constituição de uma família e de um lar.

Quanto ao percurso passional destas cenas de casamento e apoiando-nos no esquema passional canônico¹¹, acreditamos que, a julgar pelo momento ao qual dão visibilidade, os pares nestas imagens encontram-se na fase da emoção – momento da patemização propriamente dita, que costuma perpassar os sujeitos homem e mulher por ocasião deste tipo de evento. Entretanto, sua figuratividade dá conta de uma formalidade, remetendo

aos retratos que registram a constituição do casal pelo casamento, principalmente pela postura dos mesmos, por sua vestimenta, pela ambiência da cena e por seu posicionamento centralizado no suporte planar, ocorrendo na maioria destas obras, excetuando-se neste último aspecto apenas *O casamento* de Tarsila do Amaral, o qual aparenta espontaneidade na apresentação desta cena.

Sendo assim, em nossa opinião, esta formalidade posiciona os sujeitos-casais destas imagens também na fase da moralização, confirmada pela presença da Igreja em todas elas, por meio da arquitetura e da imagem religiosa, pela presença do Estado – mais especificamente em *Os noivos* de Guignard, expressa por meio da farda e da bandeira nacional brasileira, desfaldada no mastro que se encontra na sacada posterior ao noivo; e pela da sociedade – aqui representada pelo grande cortejo que acompanha os noivos em *O casamento* de Tarsila do Amaral. Cabe mencionar que a moralização passional é uma instância de controle, que pela regulação social estabelece a medida da circulação de valores, papel que é assumido pelas várias instâncias reguladoras citadas: a Igreja, que preconiza moderação, comedimento e respeito quanto à intensidade da interação entre homem e mulher em público, entre os quais tais valores circulam, principalmente em um evento que envolve a participação de ritual religioso, como é o casamento, aqui registrado.

Quanto ao Estado, não apenas rege a constituição do casal do ponto de vista social, a qual altera no âmbito civil o status do homem e da mulher passando de solteiros a casados, configurando então uma nova unidade familiar, mas também sua proteção e o reconhecimento desta união, desde que

¹⁰ Cf. D. BERTRAND, *Op. cit.*, p. 426.

¹¹ Cf. D. BERTRAND, *Op. cit.*, p. 378. Comparável ao esquema narrativo e transcultural como ele, o esquema passional canônico inscreve o desenvolvimento passional em um percurso de quatro seqüências: a disposição, a sensibilização, a emoção e a moralização.

esta se dê dentro da legalidade preconizada por este Estado, como por exemplo a observância da proibição de poligamia.

No que concerne à Sociedade, seu papel regulador se dá por sua presença, coibindo uma interação mais intensa por parte dos sujeitos que configuram o casal, lembrando a esta família que acabou de se constituir, as normas de sociabilidade e conduta em ambientes públicos, que regem a vida em sociedade e às quais estes casais deverão se submeter.

No que diz respeito aos regimes de visibilidade – propostos pelo semiótico Eric Landowski¹², a partir de pesquisas desenvolvidas por ele no âmbito da sociossemiótica¹³ – aos quais estas imagens estão sujeitas e um dos aspectos norteadores de nossa pesquisa, julgamos serem de caráter público e unânimes nestas obras, nas quais a modalização do *querer ser visto*, do homem e da mulher, está em correlação com o *querer ver* do masculino em Guignard, *Casamento* e *Os noivos*, e do feminino, nestas mesmas obras, e no *Casamento caipira* de Portinari. Conforme verificamos, à exceção de *O casamento* de Tarsila do Amaral em que ocorre a embreagem enunciativa, rompida por convidados do cortejo que projetam o olhar para fora do âmbito da obra, como, por exemplo, a mulher de azul à direita da noiva e as cabeças femininas atrás do casal, em todas as outras obras deste recorte temos uma embreagem enunciativa através da convocação do olhar que pode se dar a partir do casal, ou apenas do feminino no par.

Estes casais são portanto, figuras construídas para serem vistas, por meio da frontalidade e da integridade com que são figurativizados, demandando nossa presença para complementar a cena e testemunhar o evento, ora em triangulação de olhares – quando temos os sujeitos do enunciado tornados sujeitos da enunciação a nos convocarem, ora pela posição na qual somos colocados, como fotógrafos diante dos nubentes.

Esta posição permite perceber as diferentes reações dos sujeitos diante de um observador-enunciatário, o qual é instalado pelo enunciador-artista no discurso e cuja presença manifesta um ponto de observação. Há aqueles que posam, como ocorre em Guignard, os que interrompem o percurso meio a contragosto – vide a inclinação da cabeça da mulher, como em Portinari e há também aqueles que simplesmente passam e são apreendidos na passagem, conforme constatado na pintura de Tarsila, na qual mesmo que o casal não dependa da interação direta conosco para a homologação deste estar junto, há toda uma comunidade partícipe do evento na qual, inclusive, alguns membros tornam-se também sujeitos da enunciação e nos convocam.

Esta interação dos sujeitos do enunciado-casais com o observador-enunciatário, foi analisada a partir da figuratividade e dos regimes de visibilidade aos quais estes casais estavam submetidos. Vejamos então como se dá esta interação, do ponto de vista da narratividade e no plano da enunciação, buscando também verificar se nela ocorre manipulação por sedução e por tentação, e mediante quais estratégias.

Julgamos que nestas imagens, a interação dos casais com o observador-enunciatário ocorra inicialmente por meio da manipulação por sedução, na qual o sujeito-manipulador nos atrai primeiramente pela figuratividade da obra, do evento ali registrado, no qual não apenas a ambiência, a pose do casal, bem como a indumentária específica para a ocasião e bastante elaborada no que diz respeito à mulher, chamam a atenção para si.

Isto se deve possivelmente, à poesia e à afetividade que costumam envolver tais situações, além do ritual propriamente dito, que dá visibilidade perante a sociedade à transformação de solteiros para casados, operada nestes sujeitos pelo sujeito-operador-padre, cuja presença visível podemos inclusive constatar em *O casamento*, de Guignard e cuja presença presumida está associada à figurativização das construções religiosas que aparecem em *Casamento caipira* de Portinari e *O casamento* de Tarsila do Amaral, bem como da imagem do Sagrado Coração de Jesus, na obra *Os noivos* de Guignard, pela temporalidade nelas expressa, a do momento imediatamente posterior à cerimônia. Nesse ritual,

¹² Cf. E. LANDOWSKI, *Op. cit.*, p. 85-101.

¹³ Impulsionada por Eric Landowski, a sociossemiótica considera em relação discursiva tanto as qualidades internas dos objetos, quanto as do contexto social no qual estes foram produzidos e estão inseridos, e que estão instalados na imanência textual.

papéis são desempenhados pelo homem e pela mulher, nos quais as falas também já se encontram escritas, sendo suas posições pré-determinadas no espaço cênico e seus trajes pressupostos, nos quais as cores e os adereços portam significados.

Além da atração inicial pela figuratividade das obras nós, observadores-enunciatários, também somos levados a interagir com os sujeitos do enunciado-casais, mediante sua convocação pelo olhar. Em *Casamento caipira* de Portinari, é o olhar da mulher que nos convoca, enquanto em *Os noivos* de Guignard, isto se dá pelo olhar do noivo-fuzileiro e em *O casamento* de Guignard, pelo olhar de ambos. Entretanto, na pintura *O casamento*, de Tarsila do Amaral, somos convocados pelo olhar, não do casal, mas de várias pessoas do cortejo que os segue.

Este mecanismo de embreagem enunciativa estabelece entre os sujeitos do enunciado-casal e nós, enunciatários, uma comunicação intersubjetiva, na qual nossa presença, enquanto sujeitos desta enunciação, vai modificar-lhes os estados, transformando-os em sujeitos da enunciação os quais, por sua vez, também nos olham e interpelam. Desta forma, tornamo-nos partícipes e testemunhas destes eventos, regidos também pelas mesmas normas e os mesmo valores, que perpassam os papéis sociais masculinos e femininos ali figurativizados. Percebemos aqui, portanto, a atuação de um Meta-destinador-Igreja que, mediada pelo enunciador-artista, se vale destes simulacros de casais para desenvolver junto ao observador-enunciatário seu fazer persuasivo, a fim de fazê-lo crer nos *modelos* de papéis do homem e da mulher, nos valores dos quais se encontram investidos e de fazê-lo agir segundo eles.

Verificamos também o *fazer* de um Meta-destinador-Estado, cuja presença encontra-se explícita em *Os noivos* de Guignard, através da farda do noivo-fuzileiro e da bandeira brasileira desfraldada ao fundo da cena e implícita nas outras imagens, considerando que o casamento envolve procedimentos religiosos e civis, os quais deviam ser observados na primeira metade do século XX, quando estas obras foram produzidas. Da mesma forma que a Igreja se utiliza, pela mediação do enunciador-artista, dos simulacros destes casais, o Estado também o faz, a fim de que o enunciatário seja levado a acreditar nos papéis sociais masculinos e femininos ali mostrados e nos valores inerentes à situação ali expressos, e seja levado também a agir em conformidade com eles.

Trata-se aqui de manipulação visando regular comportamentos, conformando-os às normas sociais e religiosas vigentes na primeira metade do século XX, pois, à semelhança do que constatamos nas cenas de casais do século XIX, o poder do Estado ainda estava associado ao poder da Igreja e vice-versa, apoiando-se e mantendo-se mutuamente, regulando e controlando a sociedade.

Sendo assim, do mesmo modo que constatamos ter ocorrido nas cenas de casais do século XIX as quais analisamos, os pares nas imagens deste segmento são também simulacros de casais, assim como nós enunciatários, pois como sabemos, tanto a interação quanto a configuração passional entre os sujeitos se efetivam por meio das imagens que estes sujeitos enviam uns para os outros mutuamente, configurando-se portanto em simulacros. Concluindo, tais simulacros figurativizam um modo de estar junto, um estado de casal desejado e apoiado pela Igreja, pelo Estado e pela Sociedade, obediente às normas ditadas por estas instâncias reguladoras, demonstrando comportamento social comedido e adequado, inclusive em situações perpassadas pela emoção, como é o caso do casamento.

Referências Iconográficas



Figura 1 - Cândido Portinari, *Casamento caipira*, ca. 1940, óleo sobre cartão, colado em madeira, 64 x 50cm. Coleção particular.



Figura 2 - Alberto da Veiga Guignard, *Os noivos*, 1937, óleo sobre madeira, 58 x 48 cm. Coleção Museu Castro Maia.



Figura 3 - Alberto da Veiga Guignard, *O Casamento*, 1960, óleo sobre madeira, 46 x 38 cm. Coleção Nininha Nabuco Magalhães Lins.



Figura 4 - Tarsila do Amaral, *O casamento*, 1940, óleo sobre tela, 54 x 81 cm. Coleção particular.