

ISSN 1415-4498

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA

14

Centre de Documentation du Cours
de Langue et Littérature Française

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DO

L I T E R Á R I O

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA
VITÓRIA, ES – DEZEMBRO DE 2006

Conselho Editorial:

ALMUTH GRÉSILLON
AMÁLIO PINHEIRO
JULIO CASTAÑON
RAUL ANTELO
ROBERTO BRANDÃO
WILLI BOLLE
YEDDA DIAS LIMA

Editoria científica:

ÂNGELA GRANDO BEZERRA
APARECIDO JOSÉ CIRILLO
MARIA REGINA RODRIGUES
MARIA GORETE DADALTO GONÇALVES
FERNANDO AUGUSTO DOS SANTOS NETO

Diretoria Editorial:

APARECIDO JOSÉ CIRILLO

Projeto Gráfico:

LUCIANO ALVES PORTELA
VITOR CAMPOS LOUZADA

Ilustração Capa:

ATÍLIO COLNAGO

SUMÁRIO

1. Como entender os processos de criação vinte anos depois - Philippe Willemart.....	9
2. Lecture macro, lecture micro du processus d'écriture_ Réflexions sur la performativité du détail en critique génétique - Irène Fenoglio.....	22
3. Crítica de Processo - Cecília Salles.....	36
4. Signo e significação: Pensamento diagramático e leis de formação - Daniel Ribeiro Cardoso.....	41
5. Informação Estética: Processos de Construção de Formas na Criação - Edina Regina P. Panichi.....	47
6. Breviário das terras do brasil: uma aventura nos tempos da inquisição e os vários caminhos que os manuscritos nos proporcionam - Isabel Cristina Farias de Lima.....	52
7. A Comunidade do Arco-íris: a Gênese de um Possível Novo Mundo - Mara Lúcia Barbosa Da Silva.....	56
8. A presença de João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes em Acervos de escritores espanhóis - Ricardo Souza De Carvalho.....	61
9. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação - Marcos Antonio de Moraes.....	65
10. Poética do processo - Roberto de Oliveira Brandão.....	71
11. Estética da Criação: a gênese de Vidas Secas, de Graciliano Ramos - Vanda Cunha Albieri Nery.....	75
12. O território do caderno de criação - Laís Guaraldo.....	80
13. O códice 367 (320) da Biblioteca Nacional de Lisboa - Carlos Eduardo Mendes de Moraes.....	88
14. Acervos de autores e projetos de edição crítica: Os casos de Fernando Pessoa e Eça de Queirós - Ceila Ferreira Martins.....	94
15. Ficção e Imprensa no Brasil: os Processos de Criação de Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar - José Alcides Ribeiro.....	101
16. Machado de Assis e o Corpus flaubertianum - Verónica Galíndez Jorge.....	116
17. Revisitando a aquisição de segunda língua: inglês - Ana Elisa Machado Cysne.....	121
18. Tradução literária e crítica genética: Estudo genético do prototexto da tradução para o português do romance de Gabriel Garcia Marques Memória de minhas putas tristes. - Marie-Hélène Paret Passos.....	127
19. Drummond e o Arquivo-Museu de Literatura - Eliane Vasconcellos.....	132
20. Arquivos de escritores: as tramas no Arquivo Mário de Andrade - Marcia Regina Jaschke Machado.....	138

21. Método Van Gogh de formação em artes visuais - Edson P. Pfützenreuter.....	143
22. Um diálogo com as cartas de Vincent Van Gogh - A partir do livro Vincent Van Gogh: cartas a Théo - Maria Paula Palhares Fernandes.....	150
23. Italo Calvino: reflexões sobre processo de criação - Maria Sílvia Bigareli.....	161
24. A Poética de Norma Grinberg: O Arco do Desejo - Sylvia R. Fernandes.....	166
25. Construção metodológica na pesquisa em Educação: contribuições da Crítica Genética - Ronaldo Alexandre de Oliveira e Sílvia Regina Ribeiro.....	171
26. Processos de escritura na escola: breve panorama de alguns estudos franceses e brasileiros - Valquíria C. M. Borba e Eduardo Calil.....	177
27. Desdobrando as Funções dos Documentos de Processo: uma Análise nas Artes Visuais - Aparecido José Cirillo.....	185
28. Problemas de transcrição na Missa no. 7 de Francisco Mignone - Carlos Alberto Figueiredo.....	193
29. Processo de criação: diálogo com a cultura - Cristiane Miryam Drumond de Brito	199
30. Espaços de criação de duas ceramistas brasileiras - Maria Regina Rodrigues.....	206
31. Acaso como tendência: o projeto poético de Milton Montenegro - Maria Gorete Dadalto Gonçalves.....	215
32. Edição Crítica da Poesia Completa de Lúcio Cardoso - Ésio Macedo Ribeiro.....	225
33. A poesia machadiana: versões, traduções, revisões e diálogos – uma musa de roupas embebidas - Francine Fernandes Weiss Ricieri.....	231
34. O fazer naturalista em o mulato, de Aluísio Azevedo - Laura Camilo dos Santos Cruz.	237
35. Perspectivas sobre a gênese de Casa de pensão - Marizete Liamar Grando.....	244
36. A escrita literária é sempre uma prática crítica. Mas crítica do quê? Do processo - Claudia Amigo Pino.....	249
37. O processo telejornalístico na edição - Aline Grego.....	259
38. A Crítica Genética na Propaganda - Prof. João Vicente Cegato Bertomeu.....	268
39. O Processo de Criação e Produção em Os Simpsons - Profa. Chantal Herskovic.....	277
40. O Caderno Rosa de Hilda Hilst - Cristiane Grando.....	286
41. A condição fotográfica da arte contemporânea - gênese e o processo de criação - Evandro de Freitas Gauna.....	287
42. O processo de criação de Cidade de Deus - Keila Prado da Costa.....	289
43. Generalizações sobre o proceso criativo servindo como suporte no caminhar de uma oficina terapêutica ocupacional com psicóticos	290
44. Disciplina e liberdade: leituras processuais na música de H.J. Koellreutter.....	295

21. MÉTODO VAN GOGH DE FORMAÇÃO EM ARTES VISUAIS

EDSON P. PFÜTZENREUTER
SENAC-SP E PUC-SP

INTRODUÇÃO

O Grupo de Estudos em Crítica Genética⁹³, teve em 2004 o objetivo de levantar e compreender os procedimentos metodológicos, que podem ser empregados no estudo de documentos do processo criativo. A estratégia utilizada para isso foi a análise de um mesmo documento por diferentes pesquisadores.

Houve um consenso do grupo em trabalharmos com as Cartas a Théo, de Vincent van Gogh⁹⁴, pois além de lidarmos com a questão da diversidade de linguagens, ao utilizarmos documentos verbais para analisar um processo visual, seria necessário problematizar as declarações de artistas sobre seu próprio processo.

O trabalho coletivo evidenciou a importância do olhar do pesquisador sobre o documento de processo criativo, o qual somente pode ser assim classificado pelo fato de guardar índices desse processo. Uma vez que a criação não é linear, esses índices não estão guardados de maneira clara e inequívoca. Ao contrário de uma pegada na areia (uma das imagens para o índice na classificação peirceana dos signos), o que temos são várias marcas misturadas como em palimpsesto.

METODOLOGIA

Talvez fosse correto afirmar que os documentos são mais ricos quando guardam mais camadas de informação; quando são um amplo campo de possibilidades, permitindo mais abordagens diferenciadas. A variedade de níveis de informação, entretanto, pode configurar-se com um ruído, dificultando a leitura por parte do pesquisador. É o que ocorre com as cartas de Van Gogh, que misturam informações sobre o processo específico no qual o artista está envolvido, aspectos de sua vida pessoal, o embasamento teórico ao qual esse artista recorre, seu pensamento sobre arte, política, vida, etc e muitos outros tópicos diferentes.

Os documentos de processo criativo, nessa visão, podem ser relacionados com o que Ferrara (1986:9) chama de “não-verbal”: signos fragmentados que constituem uma linguagem opaca, dos quais não se pode dizer que não existe significado, pois nesse caso não seria uma linguagem, mas que o significado não está dado.

Como método para a leitura do não-verbal, ela recorre ao conceito de dominância, de Jakobson, afirmando que “todo texto é organizado a partir de uma dominante, o que lhe garante a coesão estrutural, e hierarquiza os demais constituintes, a partir de sua própria influência sobre eles” (Ibid. 32). Essa dominante é eleita e determina por onde começar a leitura.

Essa escolha pode torna “heterogêneo o homogêneo pela ênfase atenta a determinados índices estimulados pela dominante” (Ibid. 33). Os fragmentos sígnicos somados resultam em um todo homogêneo, sem diferenciação, um caso de entropia total e, assim, não existe informação. A ênfase em algum aspecto faz esse se destacar e cria a diferenciação necessária para que exista informação.

A autora afirma que, para destacar algum aspecto, a observação tem um papel importante. Esse é um elemento destacado por Peirce (CP-5.42) como fundamental na abordagem fenomenológica, a qual foi utilizada nessa leitura das Cartas ao Théo. Para ele a fenomenologia exige três faculdades⁹⁵:

“a faculdade e ver o que está diante dos olhos, tal como se apresenta sem qualquer interpretação”.

“a discriminação resoluta que se fixa como um bulldog sobre um aspecto específico que estejamos estudando, seguindo-o onde ele possa se ocultar”.

“o poder generalizador do matemático que produz a fórmula abstrata que compreende a essência mesma da característica sob exame.”

Temos então documentos que são ricos, mas fragmentados. O significado deles deve ser criado a partir de uma dominante que existe no documento, mas é identificada e escolhida pelo pesquisador. Esse, por sua vez, deve vê-los tal como se apresenta, deixando que se manifeste algum aspecto que será seguido e permitirá alguma generalização.

Ferrara (1986:32), nos lembra que é impossível ler o homogêneo, mas também não é possível ler o absolutamente novo, falta repertório, conhecimento prévio, que permitirá destacar uns aspectos e não outros, estabelecer algumas relações e não outras e, por fim, propor hipóteses que permitam a generalização.

O trabalho coletivo trouxe um diferencial nesse sentido, pois um mesmo trecho da mesma carta permitia aos pesquisadores estabelecerem hipóteses diferentes para interpretar aquele aglomerado sígnico. Essa vivência evidencia a flexibilização de pensamento necessária para discutir esse documento em sua complexidade.

AUTODITADISMO DE VAN GOGH

Meu olhar sobre as Cartas ao Théo, destacou sua relação com o material, mas a organização do material anotado evidenciou outro aspecto que emerge das cartas, sua relação com a aprendizagem, sua necessidade de aprender a ser pintor e a busca de um método que permitisse alcançar esse objetivo.

As cartas desse pintor se configuram como um aglomerado sígnico ao misturam reflexões sobre sua vida, comentários sobre os muitos livros que lia, assim como o pensamento sobre arte. Em uma delas, ao questionar-se sobre o caminho que deveria tomar em sua vida, ele diz.

Mas qual é o seu objetivo definitivo?, você perguntará. Este objetivo torna-se mais definido, desenhar-se-á lenta e seguramente como o croquis que se torna esboço. E o esboço se torna a quadro, a medida que trabalhe mais seriamente, que aprofunde mais a idéia, no início vaga, o primeiro pensamento fugidivo e passageiro, a menos que o fixemos. (Van gogh, 2000:45,46)

Essa citação aponta um aspecto importante pois vem diretamente ao encontro da concepção de criatividade que adotamos nosso grupo, como algo vago que se define no processo. Por outro lado, apesar de ele afirmar para o irmão que seu objetivo é

vago, suas cartas permitem a identificação de um projeto claro de trabalhar com arte, de tornar-se um pintor.

As cartas permitem a hipótese de que ele identificava a pintura como algo que mistura a expressão e a representação do mundo visível. Não era concebível fazer uma imagem sem uma referência concreta. Não é qualquer referência, entretanto, que servirá ao seu interesse; é como se o mundo oferecesse cenas e o artista escolhesse aquelas mais adequadas para ele projetar sua visão expressiva. Trata-se de uma visão poética que pode ser confirmada em vários trechos de suas cartas.

Com relação à necessidade de ouvir a natureza, encontramos : “acredito que se pense muito mais corretamente quando as idéias surgem do contato direto com as coisas, do que quando se olham as coisas com o objetivo de encontrar esta ou aquela idéia” (Ibid. 99). A mesma ideia é ainda expressa em: “Nestes últimos tempos eu não conversei mais com pintores. E não fiquei muito mal. Não é tanto a língua dos pintores, mas a língua da natureza à qual é preciso dar ouvidos.” (Ibid 86)

Sua escolha do referente, como algo que permitirá uma pintura expressiva, é afirmada quando ele diz “na mais pobre casinha, no mais sórdido cantinho, vejo quadros e desenhos. E meu espírito vai nesta direção por um impulso irresistível.” (Ibid. 85). Um outro trecho de carta é particularmente interessante nesse sentido: “Quando a tempestade passou e as gralhas voltaram a voar, não me arrependi de ter esperado, graças ao admirável tom sombrio que o solo do bosque tinha adquirido depois da chuva. Como já tinha começado ajoelhado, antes da tempestade, com um horizonte baixo, tive que me ajoelhar no barro ...” (Ibid. 92).

Nessa citação percebe-se claramente a necessidade de de retomar o ponto de vista a partir do qual o trabalho tinha começado a ser feito, pois ele se ajoelhou para continuar o desenho que tinha parado de fazer durante a chuva. Uma preocupação naturalista em manter-se fiel à representação, mas ao lado desse respeito ao motivo representado, existe também uma preocupação com a expressão. Que aparece quando ele fala do “tom sombrio” do bosque, reforçando a hipótese de que a natureza fornece modelos para a representação expressiva.

A preocupação com a expressão aparece também: “gostaria de realizar algo sério, algo vigoroso, que tenha alma!” (Ibid. 106); ou ainda quando diz: “em suma, quero chegar ao ponto em que digam de minha obra: este homem sente profundamente, e este homem sente delicadamente.”(Ibid. 85)

Para atingir seu objetivo, mesmo sem seguir a sistematização de uma escola, na qual ele não se adaptou, ele criou para si um verdadeiro programa de formação em artes que envolvia desde o estudos de manuais até a atividade tradicional de copiar quadros de grandes mestres, como ele afirma em ao dizer “sinto a necessidade de estudar o desenho de figuras em mestres como Millet, Breton, Brion ou Boughton ou outros” (Ibid. 55). Esse preocupação também aparece quando pergunta ao irmão sobre os Os Trabalhos do Campo de Millet: “Você poderia ter a bondade de emprestá-los por algum tempo e de enviá-los pelo correio? Você deve saber que estou rabiscando desenhos grandes a partir de Millet, e que estou fazendo As Horas do Dia, assim como o Semeador...” (Ibid. 055).

Quanto aos manuais, Van Gogh (Ibid: 77,61) comenta que: “o que acabou com a minha dúvida foi a leitura de um livro compreensivo sobre a perspectiva, de Cassag-

ne: O Guia do A.B.C. do Desenho”. Além disso, ao falar de uma série de desenhos, evidencia sua consulta aos manuais dizendo “fiz este trabalho a partir de um manual de John: Esboços Anatômicos Para Uso dos Artistas. Nesta obra há um grande número de outros desenhos da mão, do pé, etc., etc., que me parecem muito eficazes e muito claros”.

Embora sua leitura englobasse literatura e teoria da arte, ele preferia livros que o ajudassem a pintar, coo evidencia essa carta: “não se esqueça que eu desejo muito que você compre alguma deduzindo do que você costuma me enviar, desde que tratem de técnica ... acredito que freqüentemente o que sentimos ou que pressentimos instintivamente torna-se claro e certo quando somos guiados por alguns textos que tenham um real sentido prático” (Ibid. 137).

É interessante reparar que ele usa manuais cujos assuntos eram tratados nas academias: perspectiva, desenho e anatomia qo eu demosntra seu interesse me conhecer aquilo que hoje chamaríamos de a linguagem da academia.

Em uma carta em ele afirma que “o estudo cuidadoso, o desenho constante e repetido dos Exercícios a Carvão de Barges, me deram uma concepção melhor do desenho das figuras. Aprendi a medir, e a ver e buscar as linhas principais” (Ibid. 65). Esse artista em formação sabia que não bastava trabalhar com a natureza, que era necessário a ajuda de mestres, era necessário um estudo e, para isso, tinha um certo método.

Seu método consistia em escolher material, didático, propor para si mesmo os exercícios que queria desenvolver e também avaliar sua própria aprendizagem. Assim ele se mostrou um autodidata sistemático em sua busca, cujos objetivos estão claros quando ele afirma: “Existem leis de proporção, de luz e de sombra, de perspectiva, que devemos conhecer para poder desenhar; se não tivermos este conhecimento, sempre estaremos numa “luta estéril” e jamais conseguiremos ‘parir” (Ibid. 62).

Consciente da importância da tradição pictórica, ele não a via como inimiga da expressão, ao contrário, tinha certeza de sua visão pessoal, ao afirmar: “imagino que, mesmo que eu queira e que eu possa aprender algo com os outros e que até mesmo empreste algo de suas técnicas, continuarei sempre a ver com meus próprios olhos e a ter minha própria maneira de conceber” (Ibid. 187).

Ao ficar surpreso com resultado positivo de suas primeiras pinturas ele se auto-avalia comentando: “acho que isto se deve ao fato de que, antes de começar a pintar, desenhei e estudei perspectiva o tempo necessário para poder compor um assunto que eu visse” (Ibid. 90). Essa importância que ele atribui ao desenho, é um componente de sua visão poética, que fica evidente quando ele diz: “Com respeito à pintura, há duas maneiras de pensar: how not to do it e how to do it; how to do it com muito desenho e pouca cor, how not to do it com muita cor e pouco desenho” (Ibid. 77)

É assim que ele sintetiza a importância do estudo: “Fazer estudos, no meu entender, é semear, é fazer quadros, é colher” (Ibid. 99) Por outro lado, em sua concepção de pintura, esse era único caminho que ele podia trilhar. Ele se mostra consciente disso ao dizer, com relação à experiência de pintar diretamente com o tubo de tinta, que “num certo sentido estou contente por não ter aprendido a pintar. Talvez eu tivesse aprendido a deixar passar despercebidos efeitos deste tipo, agora digo: não, é

precisamente isto que eu tenho que conseguir, se isto não for possível, muito bem, mas eu quero tentar, embora não saiba como fazê-lo” (Ibid. 96).

Ao decidir pintar rapidamente, para resolver o problema de um quadro que ele tinha dificuldade de fazer, ele comenta: “Fiquei impressionado ao ver o quanto estes pequenos troncos sustentam-se solidamente no chão; comecei-os com o pincel, mas por causa do solo já empastado - uma pincelada fundia-se como nada, e foi então que, apertando o tubo, fiz brotarem as raízes e os troncos e modeliei-os um pouco com o pincel” (Ibid. 96).

A pintura direta com um tubo demonstra a busca de uma solução expressiva no uso do material, a qual fugia à prática ensinada nas escolas, no entanto sua afirmação deixa claro que não bastava uma expressividade rude, pois ele modelou com pincel. Outro fato que chama atenção nessa frase é que ao se referir ao chão, às raízes e troncos, sua fala mistura a natureza com a representação desta através da pintura, reforçando a hipótese de sua visão poética da pintura, exposta acima.

A tinta a óleo se mostrou um material adequado para sua expressão, no entanto, em seu processo autônomo de aprendizagem, houve a necessidade de experimentar outros materiais, assim como em uma escola de arte são propostos materiais diferentes para o aluno experimentar. Sobre a aquarela, por exemplo, o artista demonstra consciência da relação entre a técnica e a linguagem ao comentar que esta “exige uma grande habilidade e uma grande rapidez no trabalho. Deve-se trabalhar no material meio úmido para obter harmonia, e não há muito tempo para pensar. Trata-se, portanto, não de trabalhar fragmentadamente, e sim de esboçar quase de um só golpe estas vinte ou trinta cabeças” (Ibid. 107).

Sua preocupação com o material aparece em outras citações. É elucidador verificar sua comparação de dois materiais de desenho: o pastel trazido da montanha e o lápis conté. Em uma carta encontramos: “Você se lembra de me ter trazido no verão passado alguns pedaços de pastel da montanha? (...) Os pedaços sólidos são muito mais fáceis de segurar, quando se faz um esboço, que um pequeno Conté que não se tem como segurar e que se quebra a todo momento. Este pastel é, portanto, excelente para fazer esboços ao ar livre” (Ibid. 07). Sobre esse material, ele continua: “diria o pastel da montanha quase entende o que queremos, escuta com inteligência e obedece, enquanto que o Conté é indiferente e não colabora” (Ibid. 108).

Algumas afirmações permitem inferir que seu desejo é procurar materiais mais brutos para conseguir um efeito mais duro. Assim, ele prefere o lápis de carpinteiro, afirmando: “O instrumento do qual Michelângelo e Dürer se serviram provavelmente era muito parecido com um lápis de carpinteiro. Mas eu não estava lá, e portanto não sei de nada. Sei, no entanto, que com um lápis de carpinteiro podemos obter intensidades, distintas das destes finos Faber, etc.” (Ibid. 81).

Um pensamento similar existe com relação à tinta. Ele afirma que os pintores ilusionistas preferem pigmentos bem moidos, mas questiona-se quanto a essa prática dizendo que “se em vez de moermos a cor na pedra durante sabe-se lá (quantas horas, a moêssemos o tempo exato para torná-la manipulável, sem nos preocuparmos tanto com a fineza do grão, teríamos cores mais frescas, que talvez escurecessem menos” (Ibid. 285).

Sua preocupação com as cores é importante pois, após adquirir autonomia com

desenho e se dedicar mais á pintura ele chega à conclusão de que:

O que eu gosto na pintura é que, com as mesmas dificuldades que um desenho dá, trazemos de volta algo que dá uma impressão bem melhor e é muito mais agradável de olhar. E ao mesmo tempo é mais exata. Em uma palavra, a pintura nos recompensa mais pelas dificuldades que o desenho. Só que é uma necessidade absoluta, antes de começar, que se saiba desenhar com relativa segurança a proporção exata e o lugar dos objetos. Se nos enganamos, tudo está perdido...” (Ibid. 92)

As cartas ao seu irmão, entendidas como um documento do processo criativo com muitas camadas de informação, permitem identificar aspectos diferentes de seu processo. Aqui foi enfatizado sua relação com a educação e com a materialidade.

A formação em artes depende muito da relação com os materiais e outras tecnologias que podem servir para a produção artística, o que tem mudado é o material e o tipo de relação com o material que a escola propõe.

Sua dificuldade de relacionamento assim como diferentes discordâncias com relação a academia de arte, fez com que ele a abandonasse, mas ele não deixou de reconhecer a importância da formação artística e, assim conduziu sua própria formação. Através dos modelos de aprendizagem que conhecia da academia, tais como a cópia de quadros de mestres do passado, no entanto ele é que decide o em quais fontes vai beber, quais serão suas influências.

Desenvolvimento de uma linguagem própria passa por essa aprendizagem, pela copa dos pintores realistas, experiência com diferentes materiais que vai permitindo a construção dessa linguagem.

No livro de Gombrich: “Arte e ilusão”, existe uma foto que mostra uma aula de artes na qual todos alunos ficam copiando o que a professora havia desenhado. Decididamente esse tipo de escola não serviria para Van Gogh, talvez a proposta mais recente de valorizar a autonomia do educando, presente no relatório da UNESCO para educação no século XXI, fosse mais adequada para sua formação, para a formação de um autodidata.

Referências Bibliográficas:

- DELORS, Jacques. Educação: Um tesouro a descobrir. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 1999.
 FERRARA, Lucrécia d’Alessio. Leitura sem palavras. São Paulo: Ática, 1986.
 GOMBRICH, E. H. Arte e ilusão. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
 GUARALDO, Lais: A percepção artística nos cadernos de viagem de Delacroix e Gauguin, Dissertação de mestrado, São Paulo: PUC-SP, 2000.
 PEIRCE, Charles Sanders. The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Electronic version (Folio Bound Views), vols. 1–6, ed. Hartshorne, Charles ; Weiss, Paul [1931–1935], vols. 7–8, ed. Burks, Arthur W. [1958]. Cambridge: Harvard University Press. [referred as CP.]
 VAN GOGH, Cartas a Théo (1853-1890). Porto Alegre: L&PM, 2002.

Notas:

93. Esse grupo está ligado ao Programa de Estudos Pós Graduated em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e é liderado pela Profa. Dra. Cecília A. Salles.
 94. A partir da sugestão Lais Guaraldo que, em sua dissertação de mestrado, havia trabalhado com as cartas e diários de Delacroix e Gauguin.
 95. Os trechos citados foram extraídos do parágrafo 5.42:
 “As faculdades que devemos nos esforçar por reunir para este trabalho são três. A primeira e principal é aquela rara faculdade, a faculdade de ver o que está diante dos olhos, tal como se apresenta sem qualquer interpretação, não sofisticado por nenhuma concessão a esta ou aquela pressuposta circunstância modificadora. Esta é faculdade do artista que vê, por exemplo, as cores aparentes da natureza como elas se

apresentam. Quando o chão está coberto de neve sobre a qual o sol incide brilhantemente, exceto aonde as sombras caem, se você perguntar a qualquer homem comum que cor parece ser esta a do solo, ele lhe dirá: branco, puro branco, mais embranquecido à luz do sol, um pouco mais acinzentado à sombra. Mas isto não é o que está diante de seus olhos que ele está descrevendo; é a teoria do que deveria ser visto. O artista dirá a ele que as sombras não são cinzas, mas de um pálido azul e que a neve sob a luz do sol é de um rico amarelo. Esse poder de observação do artista é o que é mais desejável no estudo da fenomenologia. A segunda faculdade de que devemos nos munir é uma discriminação resoluta que se fixa como um bulldog sobre um aspecto específico que estejamos estudando, seguindo-o onde ele possa se ocultar e detectando-o sob todos os seus disfarces. A terceira faculdade de que necessitamos é o poder generalizador do matemático que produz a fórmula abstrata que compreende a essência mesma da característica sob exame, purificada de todos os acessórios estranhos e irrelevantes”