

LEITURA E PRODUÇÃO: ESPAÇO DO MESMO
E DO DIFERENTE

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES:
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO**

REITOR: Aldo Nelson Bona
VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil
COORDENADORA NEAD/UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel
COORDENADORA ADJUNTA UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski
VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

COMITÊ EDITORIAL DO NEAD/UAB

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Klevi Mary Reali,
Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel,
Maria de Fátima Rodrigues, Rafael Sebrian, Ruth Rieth Leonhardt.

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Márcio Cunha
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann,
Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilíbio,
Maria Aparecida Crissi Knüppel

MARIA CLECI VENTURINI

LEITURA E PRODUÇÃO : ESPAÇO DO MESMO
E DO DIFERENTE

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

REVISÃO TEXTUAL
Vanessa Moro Kukul

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO
Andressa Deflon Rickli
Espencer Ávila Gandra
Natacha Jordão

Gráfica Unicentro
reimpressão 20 exemplares

Catálogo na Publicação
Biblioteca Central – UNICENTRO

Venturini, Maria Cleci

V469L Leitura e produção: espaço do mesmo e do diferente / Maria Cleci Venturini. -- Guarapuava: Ed. da Unicentro, 2011.
116 p.

ISBN: 978-85-7891-129-4

Bibliografia

1. Leitura. 2. Produção de textos. 3. Arte – produção de textos. I. Título.

CDD 808

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade do autor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

09

Glossário de termos e conceitos na unidade

16

UNIDADE I

21

1.1 Arte: definição e implicações teórico-práticas	22
1.2 Arte: construção, conhecimento, expressão/comunicação	24
1.2.1 Arte como construção: criação/recriação e técnica	25
1.2.2 Arte como conhecimento: representação do real	29
1.2.3 Arte como expressão e comunicação	35
1.3 Glossário de termos e conceitos na unidade	38

UNIDADE II

43

2.0 Leitura e produção de textos em artes: reflexões e percursos	43
2.1. Leitura na perspectiva discursiva: michel pêcheux e eni orlandi	45
2.1.2 Funcionamento das imagens: olhares de perspectivas distintas	48
2.2.2 Vidas secas: um romance em quadros	49
2.1.3 Vidas secas e “Os Retirantes”, de Cândido Portinari	54
2.2.1 Vidas secas no cinema: início do novo cinema	55
2.2.2 A Hora da Estrela, de Clarice Lispector: metáforas e metonímias do espaço	57
2.2.3 O bicho, de Manuel Bandeira: animalização do homem	62
2.2.4 Glossário de termos e de conceitos da unidade	64

UNIDADE III

69

3.0 Leitura na perspectiva da semiótica greimasiana	69
3.1 Bomba Atômica e Rosa de Hiroxima: imagem e poesia	70
3.2 Rosa de Hiroshima: música, plasticidade	77
3.3 A Bomba atômica, de Vinícius de Moraes	78
3.4.A bomba atômica no cinema: Rapsódia em agosto	81
3.5 Glossário de termos e de conceitos da unidade	83



SUMÁRIO

UNIDADE IV	89
4.0 Criação/produção da materialidade estética: ponto de vista de um criador	89
4.1 Relação língua x literatura em diferentes materialidades: um recorte	90
4.2 O espelho e a representação do duplo/invisível	93
4.3 A escritura do texto: criação do mundo estético no romance, poesia e música	99
4.4 Glossário de termos e de conceitos da unidade	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
BIBLIOGRAFIA	109



LICENCIATURA EM

artes

LEITURA E PRODUÇÃO : ESPAÇO DO MESMO
E DO DIFERENTE

A arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente
FISCHER, (2007)



INTRODUÇÃO

LEITURA E PRODUÇÃO EM ARTES

Os fenômenos da expressão e da comunicação, no que se refere à arte e aos seus códigos, são bastante complexos devido a contingências relacionadas ao social e ao cultural, configurando a divisão da arte entre o trabalho e a conseqüente ligação com o artesanato e o fazer artístico, recobrando a erudição e a intelectualidade. Nesse funcionamento, o trabalho recorta sujeitos e nele ressoa o operário, responsável pelo que é braçal, requerendo esforço e erudição que remete a sujeitos desligados do mundo empírico e social, distanciados do corpo sócio-histórico de todo e qualquer tempo. Essa constatação nos encaminha para a divisão da sociedade em classes, isto é, à divisão do trabalho intelectual, que ocorre desde sempre e que Pêcheux (1982) (Ver em anexo nº 1) tratou a partir da divisão da leitura de textos literários e textos relacionados ao artesanal, sinalizando para quem tem o direito à interpretação.

No entanto, não é com essa arte e nem com materialidades separadas do cotidiano e estagnadas em um belo distante do corpo social, que pretendemos trabalhar. Entendemos que a retórica e a arte fazem sentido por meio de memórias, pelas quais são significadas e interpretadas, utilizando-se de critérios desencadeadores dos equívocos constitutivos desse campo do saber, significando-o na formação social. Pelo senso comum, os sujeitos de determinadas formações sociais dão visibilidade à arte por meio do que é belo, superando o grotesco e o inusitado. Outro elemento instaurador de

Michel Pêcheux (1938/1983), de acordo com Malidier (2003), esteve, ao mesmo tempo, ao lado da teoria e da análise do discurso. De um lado, teoriza, e de outro, instaura a grande quebra, quando abandona a teoria e entra no debate. Teoricamente, foi o responsável pela teoria do discurso, no qual o sujeito é o centro e se constitui por uma subjetividade não-subjetiva. Seus textos contemplaram discursos em torno da política e da luta de classes na França, entre os anos 60 a 83, quando morreu tragicamente. O seu pensamento teórico e prático situa-se entre a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise, questionando, nessas disciplinas, o que elas deixam de fora, ou seja, a historicidade (na linguística) o simbólico (no materialismo) e a ideologia relacionada ao inconsciente (na psicanálise), como bem destaca Orlandi, uma das mais importantes analistas de discurso filiadas à teoria discursiva. Dentre as principais obras de Pêcheux, podem ser citadas: *Para uma Análise Automática do Discurso* (1969), *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (1975), *Papel da Memória* (1983), *Discurso estrutura ou acontecimento* (1983). Pêcheux e Foucault são teóricos que se encontram e se distanciam, por isso, um pressupõe e reclama o outro.

estranhamentos relacionados à área, é o centramento da estética na criatividade, nos não-lugares, e a consequente superação ou apagamento do espectador, interpretante e do leitor das materialidades artísticas. Com isso, apaga-se, igualmente, o sujeito-autor, nos moldes dados a esse conceito por Orlandi (Ver em anexo nº2), como aquele que produz essas materialidades.

Vale salientar, a opacidade constitutiva da palavra “criatividade” e de sua prática no contexto sócio-histórico, a qual significa e é significada de modos distintos no ensino e no conhecimento do que seja arte, indo de um extremo ao outro. De um lado, relaciona-se à sensibilidade e ao sentir desligado do contexto sócio-histórico, da natureza criativa do ser humano e dos aspectos valorativos da formação social, da cultura e dos sujeitos que nela vivem e a estruturam. Com isso, apaga-se, segundo Ostrower (2009, p. 5), o caráter simbólico do fazer e das configurações do homem. Apaga-se, também, o pressuposto constitutivo da arte, ou seja, o fato de que “toda a forma é forma de comunicação [...]”, correspondendo, por isso, à forma de realização, tanto da leitura, como da produção. Essa forma, segundo a mesma autora, encaminha “a aspectos expressivos de um desenvolvimento da pessoa”, refletindo processos de crescimento e de valoração, inerentes ao que é tomado como criatividade.

De outro lado, a criatividade pode encaminhar, dependendo do enfoque teórico que ilumina a prática discursiva da leitura e da produção de textos, a direcionamentos ideológicos e políticos, não raro, excessivamente marcados pela presença do interpretante e do autor, como aquele que direciona a leitura das materialidades estéticas e a sua produção. Exemplificamos esse funcionamento por meio do método desenvolvido por Arnheim (2006) e aplicado às artes visuais. Esse autor destaca que não se pode negar a interpretação por meio dos sentidos, mas salienta a importância dos olhos, da percepção e a aplicação “de um antídoto muito necessário ao pesadelo do subjetivismo e relativismo ilimitados.” Discorre, ainda, acerca do funcionamento da visão humana e salienta a dinamicidade dessa visão, descartando-a como registro mecânico do objeto observado e admirado. O que consideramos, entretanto, como uma “deslizada” para o outro extremo, é a interpretação/leitura da obra de arte a partir de estruturas do desenho.

Eni Lourdes Pulcinelli Orlandi é autora de livros importantes tanto em Linguística quanto na Teoria do Discurso. Coube a ela divulgar, publicar e continuar a teoria discursiva no Brasil, traduzindo e publicando a obra de Pêcheux. Os grandes nomes da Análise do Discurso foram formados por ela, na UNICAMP, onde ainda hoje é professora no Programa de Pós-graduação. É difícil falar da sua obra em poucas palavras, pois ela é densa e vasta. Um livro básico de Orlandi é *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*, no qual a autora trata da teoria e dos principais conceitos teóricos da teoria discursiva. Mas não se pode esquecer de outros, relacionados à História das Ideias Linguísticas no Brasil, um dos projetos em que participa. Outro projeto, bastante importante é o desenvolvido no Labeurb (Laboratório dos Estudos urbanos), responsável por publicações como a *Revista Rua, Escritos*. O site do Labeurb é <http://www.labeurb.unicamp.br/porta/pages/home/index.lab>

O enfoque discursivo insere, no trabalho com o texto, o que é social e histórico, sem desconsiderar, entretanto, a língua nesse fazer, mesmo que se trate de análises de textos não-verbais, pertencentes às artes visuais, ao cinema e também à música. Nossa proposta é não priorizar a criatividade, os não-lugares, mas trabalhar em torno dos sentidos, mais especificamente, dos modos de ler e de produzir materialidades constitutivas da linguagem estética e seus códigos. O ponto de partida será a concepção e visão da arte tomada no tripé constituído pela construção, conhecimento, expressão/comunicação. O objetivo central, nesse trabalho, é desenvolver uma linha de raciocínio em torno da leitura, a partir de duas vertentes teóricas: A Análise de Discurso de orientação francesa e a semiótica greimasiana (Ver em anexo nº 3).

No primeiro enfoque, o da Análise do Discurso, o discurso é priorizado, juntamente com o que funciona em rede junto a ele, ou seja, o sujeito interpelado pela ideologia e atravessado pelo inconsciente, as relações parafrásticas e a memória. Na perspectiva discursiva, os sentidos sempre podem ser outros e os textos encaminham para discursos e para domínios discursivos ligados a formações discursivas, tomadas no senso comum como o lugar de onde o sujeito “olha” os objetos. Assumimos, em relação a isso, que a inscrição em um ou outro domínio depende dos lugares ocupados pelos sujeitos na formação social.

No segundo enfoque, o da semiótica greimasiana, o texto se define por duas formas que o complementam, de acordo com Barros (1990, p. 7) “pela organização e estruturação, que faz dele um ‘todo de sentido’, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário”. Assim, a primeira concepção, toma o texto como significação e, a segunda, como objeto de comunicação. É importante destacar, que estamos chamando de “texto” a obra de arte visual (quadro), a música, a peça teatral ou a obra literária. Entrelaçamos, portanto, questões relativas à leitura nas perspectivas da análise do discurso e da semiótica greimasiana, sem desconsiderar entretanto, a leitura de cunho estruturalista, centrada em estruturas sociais relacionadas à sociologia e antropologia e não raro à História, como um conjunto de fatos sociais. Essa leitura não é a que fazemos com mais frequência, mas a abordagem é válida se for encaminhada para a criticidade e para o entendimento da arte não como cópia, mas como representação.

Algirdas Julius Greimas (1917-1992) é um dos nomes importantes da teoria semiótica e da narratologia. Uma de suas contribuições foi a introdução do quadrado semiótico que foi alvo do trabalho de Fiorin, seu orientando, e de Diana Luz Pessoa de Barros cuja a preocupação é estudar o texto, buscando descrever e explicar o *que texto diz e como ele faz para dizer o que diz*. Uma das obras mais importantes de Greimas e que conta com a participação de Courtés, é o *Dicionário de Semiótica*, publicado no Brasil em 2008. O objetivo da obra é servir de instrumento para consultas de termos e noções teóricas que envolvem a semiótica.

Dividimos o texto em quatro unidades. Na primeira, buscamos uma definição do que seja arte e dos códigos a partir dos quais ela é concebida e considerada como tal. Enfocamos, ainda, a sua constituição e estrutura, sem preocupação com a história ou com uma linha do tempo. Nosso objetivo não é teorizar, mas mostrar como pela definição da arte como produção, conhecimento e expressão, a leitura, e também a produção de textos vai se organizando. Um dos destaques dessa primeira unidade é a preocupação com o cultural, o social e o ideológico, à medida que as implicações sócio-históricas sinalizam para as questões de ideologia, como interpelação tanto dos interpretantes quanto dos sujeitos-autores das obras de arte.

Nessa primeira unidade, não especificamos as posições teóricas que ancoram nossas reflexões, direcionam a caminhada e nos possibilitam construir leituras e interpretações pela definição do que seja arte. Optamos pela visibilidade e funcionamento das características definidoras da arte por um percurso exemplificativo, por meio do quadro “As meninas”, de Diego Velázquez. Mais precisamente, pela análise realizada por Foucault (1992), na obra “As palavras e as coisas”, escrita em 1966, em que trata da arqueologia das Ciências Humanas. Recortamos, para dar conta dessas reflexões em torno da leitura e da produção, dois eixos temáticos. O primeiro eixo é destacado na primeira unidade, quando definimos arte e vamos exemplificando essa definição por meio do quadro de Velázquez, pintado no século XVII. Esse eixo liga-se à vida social inserida nesse contexto histórico, a uma cena desenrolada na corte, cujas personagens são a Infanta Margarida (a menina), as pajens, os criados e o pintor e, refletidos no espelho, o Rei Filipe e a rainha. Destacam-se na cena representada, os espectadores que o olhar do pintor, também representado na tela, alcança e interpela.

Na segunda unidade, desenvolvemos a temática pertencente ao segundo eixo, o da violência social, recortado em duas instâncias: a da miserabilidade humana, notadamente, a do nordestino brasileiro do século XX e a da guerra. A miserabilidade humana é trabalhada por meio da obra literária “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, publicada em 1938. Faz parte dessa temática e possibilita estabelecer redes parafrásticas entre obra literária e

artes plásticas o quadro “Os retirantes”, de Cândido Portinari, que veio à tona em 1944. A terceira materialidade é o filme “Vidas secas”, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e que data de 1963. Enfocamos, também “A hora da estrela”, de Clarice Lispector, que também se transformou em filme e seria a quarta materialidade dessa instância. O texto que fecha essa parte da temática em torno do nordestino e a sua condição de animalidade é “O bicho”, de Manuel Bandeira, que integra o livro de poesias “Belo belo”, de 1948. Como se pode ver, não há uma ordem cronológica na escolha de textos e de obras de arte, pois interessa-nos a temática e o modo como textualidades se relacionam e se imbricam, como se uma estivesse entremeada na outra.

As materialidades literárias se estruturam, não poucas vezes, de modo semelhante às artes plásticas, expressando sensações, aguçando o ver, o sentir e o ouvir. Um exemplo de narrativa que assim se estrutura é a obra “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, pois além de expressar a miséria humana, há, nessa obra, um simulacro do movimento, que ocorre por meio da palavra, que põem em funcionamento efeitos de distanciamento/afastamento, e, também, de movimentos. Talvez por isso, tenha se transformado em filme, estabelecendo uma relação de interdiscursividade, de rede parafrástica com a série de quadros de Cândido Portinari, relacionada aos nordestinos e cangaceiros do norte. Essas obras, de acordo com Proença (2006), foram produzidas nas primeiras décadas, do século XX.

Na terceira unidade, trabalhamos em torno da temática violência desencadeada pela guerra e que está presente nos textos “Rosa de Hiroshima” e “Bomba atômica”, ambos escritos por Vinícius de Moraes. O poema “Rosa de Hiroshima” foi musicado por Gerson Conrad e gravado por Ney Matogrosso em 1973, quando integrava o grupo “Secos & Molhados”. Essa mesma temática é retratada no texto “Bomba atômica” da qual retiramos apenas um fragmento. Exemplificamos a leitura do texto por meio desta última parte, aproximando a musicalidade da imagem plástica da bomba como foi representada. Esse

O texto *Bomba Atômica* em seu todo se divide em três partes: a descrição de algo descendo do céu, sinalizando para a definição da bomba e da sua semelhança com a rosa, a segunda parte descreve o encantamento do poeta com a bomba, aproximando-a da definição de beleza feminina e a última parte trata da condição da bomba, pela sua relação com a destruição.

procedimento permite-nos focar, também, a leitura da imagem, sem tomá-la como ilustração, mas como discurso, à medida que faz sentido não somente junto ao texto escrito, mas também fora dele. Para analisar a imagem, usamos a noção enunciado-imagem, que possibilita a leitura pelo funcionamento da memória, como espaço interdiscursivo. o filme “Rapsódia em agosto” se inclui nessa mesma temática.

Entrelaçamos, na segunda e na terceira unidades, a teoria e o fazer prático, isto é, as reflexões teóricas e, também, os modos de ler e de produzir textualidades, buscando atar os fios que vêm desde a primeira unidade, quando definimos a arte e operacionalizamos o conceito de expressão. Delimitamos a arte como conhecimento e elemento educacional, desencadeador de reflexões relacionadas ao cultural e ao sócio-histórico, e propomos um direcionamento a partir da interpretação, chegando à produção, sem deixar de apontar alternativas, que se constroem a partir de estudiosos da área, de reflexões e análises empreendidas por esses estudiosos. Essas alternativas resultam, igualmente, de nossas experiências na área educacional, na qual priorizamos a leitura aberta, que encaminha para o diferente e não somente para o mesmo, segundo Orlandi (2004), para leituras parafrásticas e polissêmicas. A leitura, nessa perspectiva, estrutura-se por meio de redes de sentido, de fios que se entrelaçam, de memórias que retornam e de discursos que se atravessam. Esses textos e a leitura em torno deles são abordados na segunda unidade, na qual trabalhamos as concepções de leitura e enfocamos as diferentes possibilidades de interpretação, sinalizando para teorias que sustentam a leitura e a produção, não só nas artes, mas também em outras materialidades.

Na quarta unidade, priorizamos a reflexão em torno da criação e o fazemos, prioritariamente, por meio do texto autobiográfico “Solo de Clarineta I”. Nesse texto, Erico Verissimo vislumbra o “outro” no espelho e a partir dele constrói o texto em que fala dele mesmo, mas também o modo como suas personagens “nascem”, por assim dizer. Por meio das autobiografias e da sua constituição, tanto em textos literários, quanto na música e nas artes plásticas, encaminhamos para a produção, mais precisamente, para o modo como o processo estético acontece, às vezes, relacionando-se a intenções e outras,

ao modo como a obra de arte “cria” vida, distanciando-se do criador. Nessa parte, damos visibilidade a algumas materialidades, com o objetivo de desencadear linhas de raciocínio, mostrando que nem todos são artistas, mas podem efetivar leituras pertinentes, desde que o olhar, a compreensão e os sentidos encaminhem para isso.

GLOSSÁRIO DE CONCEITOS E DE TERMOS DA INTRODUÇÃO

Inserimos, já na introdução, alguns conceitos básicos aos quais nos referimos nessa unidade, para ir adiantando os lugares e os domínios que nos aguardam e reclamam, nesse texto, que não se caracteriza pelo mesmo, mas para o diferente. Esclarecemos que não pretendemos ler por vocês, apenas indicar caminhos, possibilidades...

A

Análise de Discurso: campo teórico desenvolvido a partir de 1960, por Michel Pêcheux, e que tem como objeto o discurso. Constitui-se como uma disciplina que funciona no entremeio e busca não os conteúdos dos textos, mas os modos como os sentidos se constituem, podendo, segundo os pressupostos da teoria, sempre ser outros. A língua é base material do discurso e, nesse funcionamento, não é um sistema de regras, fechado em si mesmo, mas um processo, sempre incompleto e sujeito à falta e à falha.

D

Discurso: Nas palavras de Orlandi (2002, p. 15), o discurso é um objeto sócio-histórico em que o que é da ordem da língua intervém como pressuposto. Ele faz mediação entre o homem e a realidade natural e social, tornando possível “tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento do homem e da realidade em que vive”. Ele é a condição de existência do sujeito. O discurso, segundo Orlandi (idem, p. 71), “é um processo em curso. Ele não é um conjunto de textos, mas uma prática”, ou ainda, segundo a mesma autora (p. 21), ele é

“efeito de sentidos entre locutores”.

E

Efeitos de sentido: resultam da relação do dizer com a exterioridade, de processos pelos quais sentidos não estabilizados e por isso efeitos, tem a ver, de acordo com Orlandi (2002, p. 30), “com o que é dito ali, mas também, em outros lugares, assim como o que não é dito, com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do texto também fazem parte dele”. Engloba também as materialidades visuais: danças, pinturas, entre outras.

Enfoque discursivo: trata-se do lugar de onde as materialidades vão ser trabalhadas e definidas. Nesse enfoque, tem-se o discurso, tal como definido mais acima, o sujeito, as formações discursivas, ideológicas e imaginárias e a memória em funcionamento, como conceitos estruturantes e em funcionamento. Assim, para ler/interpretar/compreender a partir desse enfoque, é importante não tomar a materialidade em seus conteúdos, mas nos modos como se constituem os efeitos de sentidos.

Enunciado-imagem: noção pela qual se pode ler textos não-verbais e imagens como enunciados, nos quais o sentido decorre da memória. Por esse funcionamento, uma mesma imagem se repete, mas nem sempre com o mesmo sentido. A possibilidade de significado depende dos discursos em que ela retorna e por/nela, de acordo com Venturini (2009), outros sentidos, outras possibilidades de interpretação. A serpente, por exemplo, faz com que retornem saberes em torno da maldade ou da sedução, do encantamento, da traição. Na semiótica, ela seria um simbólico, mas na perspectiva discursiva, ela significa pela memória. É enunciado porque possibilita a instauração de novas redes parafrásticas, junto a outra imagem, fazendo retornar outros sentidos, assim como ocorre com o texto constituído/estruturado somente por palavras.

L

Leitura: A leitura pode realizar-se a partir de diferentes perspectivas: da semiótica, da psicolinguística e da Análise de Discurso, para citar apenas algumas. Nesse trabalho, priorizamos o enfoque discursivo, que toma o texto como unidade de análise e o encaminha sempre para discursos. Nessa perspectiva, a leitura centra-se no modo como os efeitos de sentido se constituem, isto é, nos processos discursivos e não no conteúdo dos textos. Na perspectiva da semiótica, a leitura se dá por meio de percursos gerativos, que partem de um nível fundamental, mais concreto até chegar aos níveis mais abstratos. Temos, nessa última perspectiva, os conceitos de figurativização (o concreto) e a tematização (o trabalho com as idéias) em funcionamento.

M

Memória: O conceito pode ser tomado em duas acepções, na cognitiva e na discursiva. A primeira acepção tem a ver com o cognitivo e Bosi (1985, p. 27-28), em relação a isso, diz “a Linguística indo-européia apurou que o termo alemão para arte, Kunst, partilha com o inglês know, com o latim cognosco e com o Greco gignosco (= eu conheço) a raiz gno, que indica a idéia geral de saber, teórico ou prático”. Discursivamente, a memória tem a ver com o que faz sentido na formação social. Segundo Pêcheux (1999, p. 50) e “deve ser entendida [...] não no sentido psicologista da memória individual, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social e inscrita em práticas, e da memória construída do historiador.” Por essa última acepção, abarca o sócio-histórico e foge da intencionalidade, uma vez que por/nela irrompem sentidos e outros discursos ditos e significados antes em outro lugar, os pré-construídos, conceito proposto por Pêcheux (1997) e Henry (1994).

R

Redes parafrásticas: podemos definir as redes parafrásticas como o trabalho da linguagem na constituição dos sentidos, isto é, como as relações existentes entre o que é dito e o que é silenciado, como aquilo que não está no texto, mas significa nele. As redes parafrásticas estruturam-se, também, por discursos que ressoam, presentificando saberes advindos de diferentes domínios: do religioso, do político, do social, do histórico, por exemplo. Com isso, dizemos que determinadas interpretações se sustentam, são legitimadas, validadas e outras não o são.

S

Semiótica Greimasiana: essa perspectiva ancora-se nos conceitos trabalhados por Algirdas Julius Greimas e, no Brasil, especialmente, por José Luiz Fiorin e Diana Luz Pessoa de Barros. Nessa teoria, o trabalho de leitura se no plano de conteúdo e se estrutura sob a forma de percurso gerativo de sentido (PGS), cuja preocupação inicial é a abstração das diferentes manifestações.

Sujeito: a noção de sujeito muda de acordo com a teoria trabalhada na leitura e na produção. Na teoria semiótica, o sujeito ao dizer “eu” desencadeia a enunciação e instaura um tempo (aqui) e um espaço (agora). Pela teoria discursiva, o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia, e é também, atravessado pelo inconsciente. Então, ele não é um “eu”, mas um “nós”, ligado a posições e lugares, que representa um grupo, inscrito em formações discursivas, que determinam, segundo Pêcheux (1997, p. 160), o que ele pode/deve dizer ou não dizer.

Sujeito-autor: é aquele que ao escrever/pintar/compor assume a responsabilidade pelo que é dito/ escrito/ pintado/composto. É ele quem organiza o dizer, filiando-se a formações discursivas e se constitui pela ilusão de que sabe o que diz e de que é “a origem do dizer”, esquecendo-se de que as palavras, os enunciados, as proposições já existiam antes dele.

T

Texto: na perspectiva discursiva ou não, o texto é sempre concebido uma unidade de sentido, independentemente da sua extensão, pois uma letra ou uma imagem, funcionando em um contexto pode constituir sentidos. Por exemplo, o chapéu na porta de um banheiro indica que ele é um banheiro masculino. Discursivamente, o texto é tomado como discurso, porque se relaciona com o exterior, o que está fora dele. Segundo Orlandi (2002, p. 69), “o texto é texto porque significa”. Para a Análise de Discurso, a organização linguística não é relevante em si, o que interessa é o funcionamento da língua na história e o modo como sujeito se representa sócio-historicamente.

P

Paráfrase: é repetição, isto é, o que traz novamente uma idéia, um conceito, uma visão de mundo já significada antes em outro tempo, espaço ou em um discurso anterior. Por exemplo, quando se diz que alguém tem uma paciência de Jó, essa paciência pode significar, repetindo o mesmo sentido, a aceitação de que trata o texto bíblico, constituindo, então, uma repetição, um mesmo sentido, mas pode significar, também, acomodação, falta de senso crítico ou de distanciamento para avaliar situações concretas que afetam a vida em sociedade.

Prática discursiva: refere-se ao trabalho com as materialidades textuais pelo enfoque discursivo, isto é, a teoria que toma o texto como unidade de análise, mas o encaminha sempre para discursos, espaço em que ele pode significar diferentemente.

Polissemia: refere-se a possibilidade de o sentido poder ser sempre outro. Sinaliza para a ruptura, o estranhamento por meio da qual tem início uma nova rede parafrástica. Exemplificamos esse funcionamento, tomando o enunciado “paciência de Jó”, em que a paciência poderia significar dominação, fraqueza, ou falta de vontade para lutar contra as adversidades e não como no texto original, em que significa uma prova de amor incondicional a Deus, enquanto divino.

A escritura não cheira: produzida (tendo cumprido o seu processo de produção), ela cai, não à maneira de um suflê que baixa, mas de um meteorito que desaparece, ela vai viajar longe do meu corpo e, no entanto, não é um pedaço destacado dele, retido narcisicamente, como é a fala; o seu desaparecimento não é enganoso; ela passa, atravessa, é só.
BARTHES (2004)

I UNIDADE

1.0 LEITURA E PRODUÇÃO EM ARTES: INÍCIO DE UM PERCURSO

Conforme sinalizamos na introdução, nessa unidade, definimos arte e os conhecimentos a ela relacionados, e operacionalizamos os conceitos de expressão que ancoram este trabalho. Entendemos ser importante, também, estabelecer reflexões em torno da estruturação da arte, mostrando como a leitura e a produção da materialidade estética se realiza e quais as implicações para o sentido. Dizemos que se trata do início de um percurso, porque nos propusemos a refletir e, ao mesmo tempo, mostrar como se realiza a leitura e o que ela pressupõe. Diante disso, é pertinente dizer que não nos centramos em interpretações ancoradas somente no que é subjetivo e isso nos encaminha para demonstrações e exemplificações, a partir de uma mesma materialidade.

Iniciamos nosso trabalho pela definição de arte e sua relação com o belo/beleza e continuamos a desenvolvê-lo por meio de outros conceitos que concorrem para essa definição e para a determinação dos códigos da estética. Igualmente importante é dar visibilidade à estrutura do objeto de arte, às suas regras e cânones estéticos na modernidade, buscando chegar à operacionalização de expressão e de conhecimento em arte, relacionando-a ao ensino, dando relevância ao que é considerado real e o que comporta a idealidade. Além disso, aventuramo-nos a

pensar na arte e na sua relação com a cultura e com a ideologia, sem esquecer o atravessamento pelo ideológico.

1.1 Arte: definição e implicações teórico-práticas

A arte se define, com frequência, a partir das artes plásticas e visuais, excluindo a música e a palavra. Read (1978, p. 19) entende que há características comuns em todas as artes, e apesar de centrar-se nas artes plásticas, toma o que é comum entre todas elas, como impulso ao estudo e ao sentido, mais especificamente, por meio da música. Schopenhauer, de acordo com o estudioso, foi o primeiro a constatar “que todas as artes aspiram à condição da música”, pois somente por meio dela “é possível ao artista fazer apelo diretamente ao público, dispensando a intervenção de um meio de comunicação de uso comum para outros fins”. A expressão de outros artistas, dentre os quais destaca o arquiteto, o poeta e o pintor, necessita, para atingir o público, de elementos comunicacionais presentes no cotidiano. O arquiteto “tem de exprimir-se em edifícios [...] o poeta é obrigado a empregar palavras [...] e o pintor geralmente se exprime pela representação do mundo visível” (idem, p. 19).

As três modalidades artísticas, em seu processo de criação, constituem-se por elementos relacionados ao *mundo da vida*, vinculando-se, assim, ao pragmático. A liberdade de expressão, entretanto, é exercida em plenitude pelo compositor, cujo objetivo é atingir ao seu público e o faz sem necessidade de códigos alheios ao seu fazer. A semelhança entre eles, entretanto, é que todos perseguem um mesmo ideal, qual seja a beleza, e ela resulta da combinação de formas harmônicas e agradáveis ao expectador. Trata-se do fazer, da arte como construção, decorrente de um conjunto de atos de mudança da forma. Segundo Bosi (Ver em anexo n ° 4) (1985, p. 13), pela arte “se trans-forma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura”. Por esse prisma, toda atividade humana, desde que estruturada por uma intenção, poderia ser definida como artística.

Alfredo Bosi nasceu em 1936, em São Paulo. O autor é formado em Letras neolatinas pela Universidade de São Paulo. Estudou Filosofia do Renascimento e Estética na Universidade de Florença. Trata-se de um dos mais importantes críticos de Literatura, da Arte e da Cultura Brasileira. A obra *História Concisa da Literatura Brasileira*, escrita em 1970, é um texto obrigatório nos cursos de Letras e de Artes, pois trabalha os códigos literários com bastante vigor, constituindo um verdadeiro manual. A obra já se encontra na 43ª, e se divide em oito partes, que abarcam a literatura desde a sua condição colonial até as tendências modernistas. Em cada uma das partes, há a apreciação crítica de cada período literário, abarcando as singularidades e dados de ordem bibliográfica dos autores. Outro livro bastante importante do escritor é *O tempo e o Ser na Poesia*, escrito em 1977, com o qual ele ganhou o Prêmio da Associação dos Críticos Literários, em 1978. Bosi recebeu, em 1992, o título de *Homem das Idéias do ano*. Dedicou-se a pesquisas em torno de Machado de Assis, de reflexões em torno da arte, da colonização brasileira, e da cultura. É um dos imortais da Academia Brasileira de Letras, desde 2003, ocupando a cadeira no. 12. Devido a sua formação italiana, foi também professor de literatura nessa língua. No entanto, a maior parte de sua obra gira em torno dos fenômenos, culturais, artísticos e literários brasileiros. O seu livro mais reeditado no Brasil *História Concisa da Literatura Brasileira* foi publicado em espanhol pelo *Fondo de Cultura Económica*. Os dados aqui informados ancoram-se em informações dadas pelo site <http://almanaque.folha.uol.com.br/bo si.htm> e também da orelha do seu livro principal.

Muitas vezes, a estética se torna ambígua pelas discussões empreendidas em torno da beleza como um dos elementos definidores do que seja obra estética.

Entretanto, nem sempre a beleza é um critério confiável. O movimento Impressionista, de acordo com Fischer (2007, p. 86), tem como marca o desenvolvimento de temas que se contrapõe à “inflada pomposidade” da arte acadêmica, que não valorizou artistas como Monet, Renoir, Rousseau, dentre outros. Talvez, por se tratar de uma arte revolucionária, voltou-se para o presente, “contemplando sem reticências as coisas comuns, ainda que fossem feias”, sinalizando para obras de arte, nas quais a característica fundamental não é somente a beleza, mas a sua inserção no contemporâneo e nos motivos artísticos pautados no sócio-histórico. Esse tipo de arte dá visibilidade à natureza humana dos artistas e a sua inserção em sociedades de classe, razão pela qual recebem influência de “correntes entrecruzadas da vida”, de acordo com Read (1978, p. 23). Nesse funcionamento, três processos estruturam e constituem o sentimento estético em artes visuais, quais sejam:

- * a simples percepção das qualidades materiais (cores, sons, gestos e reações físicas);
- * a distribuição das formas materiais em arranjos agradáveis (belos);
- * a capacidade de corresponder a um estado de emoção anterior, ou seja, capacidade de dar expressão à emoção ou ao sentimento.

A partir desses três processos descritos por Read (1978, p. 23), é possível definir a arte como expressão, por constituir-se como o processo final do sentimento estético, o qual depende da percepção sensorial e “do arranjo formal agradável”. Assim, a expressão destituída de arranjo formal é incoerente e impede a inclusão de um objeto artístico nos cânones designadores do que seja arte.

1.2 Arte: construção, conhecimento, expressão/comunicação

Apesar de não colocar como objetivo central as questões teóricas que envolvem a arte, propomos defini-la a partir de ancoragens e legitimações dadas por estudiosos e críticos inscritos nesse campo. Segundo Bosi (1985, p. 7), homens de cultura mediana, se questionados em torno do que seja arte, provavelmente, irão remetê-la a imagens de grandes clássicos da Renascença, presentificando nomes como Leonardo da Vinci, muito provavelmente pela obra *Monalisa* ou *O Dedo de Deus*, de Michelângelo, por exemplo. A arte, segundo esse estudioso, lembra o belo e “objetos consagrados pelo tempo, e que se destinam, a provocar sentimentos vários e, entre estes, um difícil de precisar: o sentimento do belo.” Tal resposta desconsidera a objectualidade, o efeito psicológico, aspectos importantes da obra de arte. Isso porque o homem inscreve-se na sociedade de consumo e significa a arte por meio de bens simbólicos, impulsionado pelo desejo de “possuir” esses bens, esquecendo-se de que ela se define e se constitui pelo fazer, pelo conhecer, pela expressão.

De acordo com Fischer (2007, p. 16), “a razão de ser da arte nunca permanece inteiramente a mesma. A função da arte, numa sociedade em que a luta de classes se aguça, difere, em muitos aspectos, da função original da arte”. Mesmo assim, o autor ressalva que há algo de diferente na arte e que a “verdade” expressa por ela permanece e é essa permanência que faz com que homens de tempos e espaços sociais diferenciados, a entendam e se emocionem com as materialidades estéticas de todos os tempos, mesmo os mais remotos. Marx, apesar de condicionar a arte a momentos e a estágios sociais, interpretou nela momentos de humanidade, que não a condicionam somente ao histórico, mas também ao fascínio próprio do homem, de qualquer tempo. Podemos entender, então, que a arte supera o condicionamento ao histórico e ao social e se estende ao transcendental, muitas vezes, impossível de verbalizar.

1.2.1 Arte como construção: criação/recriação e técnica

Arte é construção, o que redundando em trabalho e transformação da natureza traduzida, inicialmente, pela técnica, de acordo com Fischer (2007, p. 14), de criar ferramentas, isto é, de recriar a natureza, de saber fazer, o pode resultar de imitações ou cópia de objetos reais. Os objetos, em se tratando de arte, não significam por meio de critérios relacionados à realidade ou à veracidade, mas por meio de uma representação da realidade, ou do objeto, instaurando um segundo objeto e uma segunda realidade. Nesse sentido, “para conseguir ser artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma”, diz Fischer.

Dizemos, então, que o trabalho artístico não se dá puramente pela inspiração, mas pelo domínio de técnicas, formas, regras e da inscrição do objeto de arte em movimentos estéticos reguladores dos sentidos. Ainda, segundo Fischer (idem, p. 14), “A tensão e a contradição dialética são inerentes à arte”, a qual deriva da experiência da realidade e da construção objetiva em torno dessa realidade. A objetividade, entretanto, decorre dos movimentos estéticos ligados a um tempo e a um espaço relacionados a contextos sócio-históricos, que sustentam/legitimam a leitura e os sentidos.

As artes, não raro, dividiram-se em duas: aquelas que comovem a alma e buscavam o belo pelo belo (*artes liberales*) e o artesanato, em que o belo e o útil (*artes serviles*) se aliam. Essa divisão, de acordo com Bosi (1985, p. 14), sedimentou-se, principalmente, durante o Império Romano e se deve a razões econômicas e sociais. Os artistas livres dedicam-se às *artes liberalis* e os de condição mais humilde às *artes serviles*. Bosi (idem, p. 14) diz que “[...] os termos *artista* e *artífice* (de *artifex*: o que faz a arte) mantêm hoje a milenar oposição de classe entre o trabalho intelectual e o trabalho manual”.

Modernamente, entretanto, essa divisão é recusada, apesar de o trabalho criativo sinalizar para a capacidade formadora e artesanal da arte. O ofício da pintura exemplifica essa atração, tendo em vista que o pintor trabalha com a mão,

com o olho e com o cérebro. “No mais humilde dos trabalhadores manuais, adverte Gramsci, há uma vida intelectual, às vezes atenta e aguda, dobrando e plasmando a matéria em busca de novas formas, ainda que no jogo social, o artífice não receba o grau de reconhecimento prestado ao artista” (ibidem, p. 14).

Exemplificamos a arte como construção e também como técnica a partir da obra “As meninas”, do pintor espanhol Diego Velázquez. No quadro (fig. 1), há a reprodução de uma cena comum na corte, em que havia um pintor oficial que retratava/representava as pessoas que faziam parte da aristocracia espanhola. A figura central no quadro é a Infanta Margarida, filha primogênita do Rei Filipe IV e as figuras que estruturam a realidade da vida no Palácio, inclusive a do pintor, que está na cena, e é o retratista oficial da família real.

Há, no quadro de Velázquez, (Ver em anexo n° 5), um componente de construção, pois é a partir da vida no palácio e da visibilidade dada à Infanta, a menina que está no centro da cena, que o pintor se coloca ao lado da tela em que trabalha e reconstrói uma pretensa realidade apresentada no espaço temporal do século XVII. Segundo Foucault (1992, 20), ele olha, a partir desse lugar, para o espectador, colocando-se para fora da cena. “O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos”. O olhar para o exterior e a inclusão dos espectadores sinaliza para a atemporalidade da cena, que se perde no tempo, à medida que abarca sujeitos de todos os tempos e de todos os espaços. Com isso, redimensiona o cotidiano do palácio, recriando-o. Poderíamos ler, igualmente, no olhar que o pintor lança para o exterior, não-ditos e espaços de memória que trabalham em torno do cotidiano retratado. Talvez a crítica à reverência feita à menina ou ao modo como todos se curvam a desejos de poucos na vida palaciana e no contexto social da época.

Segundo Proença (2006), Velázquez (1599-1660) retratou não só os nobres da corte espanhola do séc. XVII, mas também, os tipos populares do seu país, documentando o cotidiano do povo espanhol num determinado momento histórico. Nas obras *A Velha Cozinheira* e *o Agadeiro de Sevilha* estão representados “os rostos da nacionalidade espanhola, predominando os tons escuros de fundo, mas “deixando expostos à luz os objetos cotidianos das pessoas que quer valorizar”. Os principais retratos são *As meninas* e *o Conde-Duque de Olivares*, sendo que esta última impressiona pelo tamanho da tela e a postura do nobre representado no quadro.

Em relação à pintura do XVII e XVIII, de acordo com Kothe (1981, p. 107), mesmo em se tratando de representações de personagens da família real, o que se tinha era sempre um quadro e, tornando-se esse quadro mais importante do que a figura representada nele era o grau “de semelhança, não da figura retratada, mas da sua imagem ideal, a imagem que ela gostaria que se tivesse dela. [...] O pintor era pago pela aristocracia ou pela burguesia. Entretanto, esse pagamento não se restringia à satisfação de um mero capricho pessoal dos nobres, ao contrário, deveria garantir o aumento do prestígio de uma elite dominante”. Esse conhecimento, portanto, é um dos componentes que devem estar presentes na leitura de uma obra de arte, especialmente, quando se trata de pintores a serviço da classe dominante.

As possíveis interpretações e leituras englobam, além do que se sabe do pintor e da sua inclusão ao naturalismo barroco - como aquele que pintava como ninguém o que via - as filiações e inscrições dos analistas em lugares sociais, em formações discursivas que regulam, segundo Pêcheux (1997, p. 160), o que se pode/deve fazer e acrescentamos, ler/dizer e até pensar. Proença (2006, p. 111) diz que “além de retratar as pessoas da corte espanhola do século XVII, Velázquez (1599-1660) procurou registrar em seus quadros também os tipos populares do seu país, documentando o dia-a-dia do povo espanhol num dado momento da história.” Segundo Foucault (idem, p. 21),

O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade. Mas a imobilidade atenta de seus olhos remete a outra direção, que eles já seguiram freqüentes vezes e que breve, sem dúvida alguma, vão retomar: a da tela imóvel sobre a qual se traça, está traçado, desde muito tempo e para sempre, um retrato que jamais se apagará. De sorte que o olhar soberano do pintor comanda um triângulo virtual, que define em seu percurso esse quadro de um quadro: no vértice – único ponto visível – os olhos do artista; na base, de um lado, o lugar invisível do modelo, do outro, a figura provavelmente esboçada na tela virada.

Na citação acima, o autor destaca o quadro e a permanência dele no tempo, sinalizando para a intemporalidade, mas também, para a mudança de forma, de conteúdo e de identidades, sem deixar de ressaltar a questão sócio-histórica, pela qual a menina será sempre a Infanta Margarida, filha do rei Filipe IV e o pintor será sempre Velázquez, o que exige do espectador, a permanência em um certo lugar. Com isso, dizemos que a interpretação não é de todo livre, mas presa a lugares e

Paul-Michel Foucault (1926-1984) nasceu em família ligada à medicina, mas, contraditoriamente, afastou-se da profissão, preferindo estudar Filosofia. Entretanto, a maior parte do seu trabalho relaciona-se aos domínios da saúde, tendo-se dedicado à Psicologia Social. A sua primeira obra é *Doença mental e personalidade*, publicada em 1954. Em 1961, publica a *História da loucura* (arqueologia do saber da loucura); em 1963, *O Nascimento da Clínica* (arqueologia do saber médico); em 1966, *As Palavras e as coisas* (arqueologia das ciências Humanas); em 1975, *Vigiar e Punir* (estudo do surgimento da prisão); em 1976, *História da sexualidade: a vontade de saber I* (arqueologia da Psicanálise); em 1984, *História da sexualidade II: o uso dos prazeres e História da sexualidade II: o cuidado de si*. O que nos interessa, mais especificamente, em Foucault é o trabalho com as instituições e o modo como os discursos entram para uma ordem do discurso. Um texto bastante importante, nesse sentido, é a *Ordem do Discurso* (edição brasileira de 2004, pela Loyola), em que o autor empreende reflexão em torno da entrada de dizeres, por meio de saberes e de poderes, à ordem do discurso, legitimando-se e sendo aceito como verdade.

a lugares e posições. Foucault (idem, p. 21) destaca que “o olhar do pintor dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quanto espectadores, lhe apareçam; nesse lugar preciso, mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente.” O ponto de vista do pintor sinaliza para a técnica, pois desse lugar ele interpreta o seu objeto e o ressignifica, o mesmo acontece com o telespectador, no nosso caso, aquele que observa e lê a obra de arte.

A técnica diz respeito, também, aos cânones estéticos de cada época, a partir dos quais as materialidades se constituem. Podemos incluir nesse item, o jogo de cores, os primas, a posição das pessoas, no caso específico desse quadro, tendo em vista que o lugar social das personagens é determinante para o sentido. Se a menina Infanta estivesse em atitude de reverência em relação aos súditos, haveria um efeito de estranhamento e até de absurdo, posto que na sociedade instituída da época, ela faz parte do mundo aristocrático, representando os mandatários. A presença dos Reis (a mãe e o pai da menina), por meio do espelho na qual eles estão refletidos, faz parte da técnica e pode significar a onipresença dos soberanos na corte, como se eles estivessem em todos os lugares. Essa é, todavia, uma leitura possível, mas não a única.

Foucault (1992, p. 20) destaca a função exercida pela posição dos objetos na obra e isso se inclui no que aqui entendemos como técnica. Em relação a isso, ele assevera no que concerne à tela no cavalete, dizendo que ela “ocupa toda a parte esquerda do quadro real e que figura no verso da tela representada, reconstituiu, sob as espécies de uma superfície, a invisibilidade em profundidade daquilo que o artista contempla”, ou seja, o espaço dos espectadores. Ainda em relação a isso, Foucault (idem, p. 22) assevera que “na extremidade esquerda do quadro, a grande tela virada exerce aí a sua segunda função: obstinadamente invisível, impede que seja alguma vez determinável ou definitivamente estabelecida a relação dos olhares”. A fixidez da tela, de acordo com o analista dessa obra, torna instável o jogo das mudanças estabelecidas no entremeio entre os modelos (personagens) e os espectadores.

Podemos dizer que também se trata da técnica, no que se trata de técnica, no que se refere ao olhar do pintor em direção ao espectador, pelo seu funcionamento, na composição e na

significação do quadro. Nas palavras de Foucault (ibidem, p. 21), “os olhos do pintor captam-no, constroem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, apropriam-se de sua luminosa e visível espécie e a projetam sobre a superfície inacessível da tela virada.” Essas escolhas fazem parte da técnica, ou seja, o modo como Velázquez produz a sua obra. A observação dos lugares ocupados pelas personagens na formação social é uma das possibilidades de chegar à significação dos textos, tanto no que diz respeito à leitura como à produção. Ainda em relação ao olhar e ao pintor, podemos interpretar a sua presença visível no quadro como uma forma de legitimar/autorizar o seu papel na sociedade da época, pois se ele está no mesmo cenário que as pessoas da corte, ele exerce, assim como os demais, uma função social e discursiva na formação social. Com isso, fechamos a reflexão em torno da arte como construção/recriação, à medida que os objetos representados não são “os” objetos, mas a representação deles.

1.2.2 Arte como conhecimento e representação do real

A arte funciona como conhecimento, relacionando-se à realidade sócio-histórica, especialmente, ao modo de conceber e de significar, o que Habermas (2000) chama “de mundo da vida”, dito no singular, mas significado no plural, pelas relações de sentido desencadeadas em materialidades estéticas. Esses mundos são moventes, heterogêneos, múltiplos, entremeados de realidades, vivências e transformações, e sinalizam para a existência de mais de um “mundo da vida”, provendo relações, entrelaçamentos, semelhanças, mas também diferenças.

Os objetos estéticos que estruturam a arte resultam da transformação da natureza e os objetos do mundo empírico servem de “modelos” no processo de criação/recriação de outros objetos estéticos que a compõe. Essa criação/recriação consiste em dar forma a objetos artísticos por meio da representação da natureza. Disso, se pode depreender que a arte tem raízes

fundas/profundas na realidade e, conseqüentemente, no real. Dessa forma, não podemos deixar de destacar/reforçar que no objeto artístico, apesar de haver a predominância da forma em detrimento da função, a ligação com o cultural, com o ideológico, e também com o inconsciente, é inquestionável. Decorre daí a percepção e concepção de diferentes realidades sócio-históricas pelo trabalho da memória, tanto no aspecto cognitivo, quanto discursivo.

Nesse sentido, o conhecimento em arte relaciona-se ao ato de percepção do artista e, ao funcionamento da memória nos dois sentidos descritos anteriormente. Primeiro como conhecimento ligado a sujeitos individuais, e, segundo como discurso, que é conhecimento, à medida que se relaciona ao social, a discursos e memórias que ressoam, fazendo com que, no fazer artístico, os sentidos deslizem e fujam, muitas vezes, do controle e da intencionalidade poética. Um conceito importante para compreender como o conhecimento opera na materialidade da arte é a representação, nas diversas nuances que ela foi adquirindo com o passar dos tempos, de acordo com os vários movimentos estéticos, cujo início se deu na Grécia, quando a arte se definia como *mimesis*.

Segundo Proença (2006, p. 10), “o artista pintava os seres, um animal, por exemplo, do modo como o via, reproduzindo a natureza tal qual sua vista a captava”. Os artistas egípcios supunham ter poder sobre os animais por meio da imagem capturada, de modo que, se pintavam um animal ferido, acreditavam que isso poderia ocorrer na realidade. Logo, acreditavam que a representação era o próprio ser e não a imagem dele, instaurando assim, a imitação da realidade. A observação de pinturas rupestres (feitas em rochedos e paredes das cavernas) sinaliza para a interpretação da natureza. “As imagens que representavam os animais mais temidos estão carregadas de traços que revelam movimento. Assim são retratados os bisontes e outras feras. [...] Mas nas imagens que representavam renas e cavalos, os traços revelam leveza e fragilidade.” (PROENÇA, idem, p. 12). Essas representações mostram a importância do conhecimento em arte, dada a sua

relação com a natureza. Os objetos do mundo empírico ou os sujeitos, não são reproduzidos na obra, mas sim representados. Os procedimentos constitutivos da representação mudaram, servindo a diferentes intencionalidades, que vão da tragédia, passam pela comédia e pelo cômico/jocoso.

O quadro “As meninas” , de Diego Velázquez, obra de 1656, encaminha para a concepção de arte como conhecimento, tendo em vista que a composição e o sentido têm início a partir do contexto sócio-histórico da cena representada, legitimando a centralidade da imagem da Infanta Margarida, filha primogênita do Rei Filipe IV. Segundo historiadores, ela foi, dentre os membros da família real, a mais retratada por Velázquez. Para ler o quadro, é importante investir na descrição das personagens que o estruturam, especialmente aqueles que fazem reverência à menina. O conhecimento da história e das razões pelas quais ela ocupa esse lugar possibilita a compreensão da representação instaurada na obra. Outro conhecimento bastante relevante para a leitura, nessa materialidade artística, é o do percurso artístico pintor de século XVII, incluindo as suas obras e o movimento estético em que se inscreve.

De acordo com Kothe (1981, p. 108), “a ‘arte’ servia para tornar ‘belo’ o que simplesmente era dominante na sociedade. Ela era a estetização do poder, uma sublimação que escondia os traços negativos”. Nesse sentido, ainda segundo o mesmo autor, a arte não era uma ‘cópia’ da realidade ou do poder. Na verdade, ela era uma cópia da ideologia do poder, da imagem “que classe dominante fazia de si e queria que todos tivessem dela: uma imagem positiva, legitimadora [...]”. A reverência à arte, como representação e recriação de realidades e sociedades imaginadas, demonstra, de acordo com Kothe (idem), que a aristocracia possuía uma cultura e um refinamento superiores. Entretanto, essas posições destacam o fato de que a arte ‘servia’ para esconder realidades, à medida em que “as gordas mulheres de Rubens denotavam a opulência e o padrão de beleza de uma classe, mas foram pintadas também em época de miséria e pestes” (KOTHE, 1981, p. 108).

A realidade em arte se constrói, de acordo com Benjamin (apud Kothe, p. 108), mais pela “ausência que pela presença”, e a

sua função pode ser definida “como a representação de desejos reprimidos e não satisfeitos”, assim como ocorre com os sonhos. Diante disso, reiteramos que no quadro de Velázquez é possível ler, conforme sinalizamos anteriormente, uma realidade imaginada, que encaminha para sentidos institucionais. Entretanto, se houvesse apenas uma leitura, essa obra não poderia ser chamada de “arte”. (Ver em anexo n° 6)

Na obra *As palavras e as coisas: uma representação das ciências humanas*, Foucault (1992) analisa esse quadro (fig. 01) e o faz dando realce ao pintor e ao seu auto-retrato. Uma das características importantes de Foucault é a reflexão relacionada ao corpo em várias de suas obras, mas, especialmente, nessa obra, em que trata das Ciências Humanas. Na análise empreendida, o autor destaca o olhar do pintor e os sentidos do corpo no quadro, considerando o modo como Velázquez se auto-retrata, ao lado da tela, buscando o espectador no exterior, no que é invisível, sinalizando, igualmente, para o relevo do foco a partir do qual ela é descrita/pintada.

A representação, tal como é tratada nessa obra, engloba não só o que é real e da ordem do que é interior à formação social e visível aos espectadores, mas também o exterior, o que está fora e é invisível na materialidade retratada. Os espectadores, os espaços que se deixam entrever pelo vão da janela, os reis refletidos no espelho (como pista que está no exterior), os quadros expostos na sala em que estão os personagens, ancoram e instauram a realidade da vida no palácio, ou seja, a Infanta “rodeada de aias, de damas de honor, de cortesãos e de anões” (FOCAULT, 1992, p. 25). Esses quadros funcionam como parte do que é conhecimento, indicando, talvez, os pintores que fazem parte do gosto estético da época, mesmo estando menos visíveis do que o espelho, que reflete os reis, pais da Infanta Margarida. Entretanto, como se trata de arte, de um simulacro da realidade e também porque o real depende do contexto sócio-histórico que o constitui, não há compromisso com a verdade, mas com a coerência criativa.

O espelho é bastante destacado pelo autor, como reverso insípido, como o outro lado do que é refletido, como aquele que

permite ver mais claramente o que é representado. De acordo com Foucault (1992, p. 23), “entre todos os elementos destinados a oferecer representações, mas que as contestam, recusam-nas, esquivam-nas por sua posição ou sua distância”. O espelho é o único que “dá a ver o que deve mostrar” e o seu encantamento instaura-se pelo “dar a ver”, que instaura o sentido do ser duplo, não apresentado diretamente a quem o vê, mas o torna mais visível e, contraditoriamente, o que é menos visto por aqueles que estruturam a cena, incluindo o pintor que está de costas para ele e as demais personagens retratadas no centro da sala. O espelho, segundo o autor, não reflete a sala e o que está nele, mas o que está fora dela. Nesse funcionamento, exerce o papel de reduplicador, sem mostrar “nada do que o próprio quadro representa”, destaca o invisível, aquilo que está fora dele, deixando de fora o que poderia ter sido captado.

Com isso, o espelho descortina aqueles que “olham” o pintor e observam o trabalho, assegurando “uma metátese da visibilidade que incide ao mesmo tempo sobre o espaço representado no quadro e sua natureza de representação; faz ver, no centro da tela, aquilo que, do quadro, é duas vezes necessariamente invisível” (FOUCAULT, 1992, p. 23). No espelho, pela representação do que é invisível e ao mesmo tempo duplo, os reis Filipe IV e a esposa Mariana, mesmo estando, em tese, fora da cena, podem ser identificados.

De acordo com Foucault (idem, p. 23), “de todas as representações que o quadro comporta, ele é a única visível; mas ninguém o olha. Em pé, ao lado de sua tela, a atenção toda absorvida pelo seu modelo, o pintor não pode ver esse espelho que brilha suavemente atrás dele”. As personagens todas, nesse funcionamento, estão indiferentes e voltadas para o pintor e para a tela, na qual são representadas. Foucault, num primeiro momento, diz ser possível e útil nomear aqueles que estão visíveis no quadro, evitando, com isso, designações ambíguas, mas logo destaca a relação infinita da linguagem com a pintura, asseverando a não-perfeição da palavra, mas a impossibilidade de, por meio dela, verbalizar o que os olhos veem. Segundo ele,

São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 1992, p. 25)

Os nomes daqueles que “servem” de modelo para o pintor constituiriam um artifício para identificar cada uma delas, fazendo “passar sub-repticiamente do espaço onde se fala para o espaço onde se olha”, ajustando, desse modo, o olhar ao espaço e, com isso, constituindo efeitos de realidade. Todavia, essa atitude, de acordo com o autor, comprometeria o funcionamento da linguagem da arte, destruindo a nebulosidade anônima, “sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco acenderá suas luzes” (FOUCAULT, *ibidem*, p. 25). “É preciso, pois, fingir não saber quem se refletirá no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao nível de sua existência.” Diante disso, podemos dizer que o autor centra suas análises na representação, não como cópia, nem como similitude, mas como detentora de identificações e de diferenças dadas pelas relações entre o pensamento e a cultura, pelas discontinuidades que rejeitam as positivities. Segundo ele (1992, p. 66):

No começo do século XVII, nesse período que, com razão ou não, se chamou barroco, o pensamento cessa de se mover no elemento da semelhança. A similitude não é mais a forma do saber, mas antes a ocasião do erro, o perigo ao qual nos expomos quando não examinamos o lugar mal esclarecido das confusões.

É importante e bastante produtivo diferenciar semelhança e similitude. De acordo com Foucault (2008), a semelhança fecha os sentidos, aproximando um objeto do outro, enquanto a similitude abre possibilidades, questionamentos e possibilita outros sentidos. Assim, se tomamos a cena de Velázquez pintada/representada, vemos que ela é semelhante às cenas que acontecem no século XVII, no palácio em que vive a família de Filipe IV. O olhar para a mesma cena, pelo viés da

similitude, sinaliza para questões envolvidas no cotidiano e no social, e que situam a obra para além da reprodução. A partir da função-autor, pela qual o artista, nesse caso, o pintor, constrói efeitos de unidade, e a partir do lugar e da posição ocupada na cena social da época, ele “cria” um evento, cuja leitura depende dos leitores e, também, das condições sócio-históricas de produção da materialidade e da leitura dessa materialidade (Ver em anexo nº 7).

No texto *Isto não é um cachimbo*, de Foucault (2008), há reflexões bastante importantes acerca do que se vê e dos efeitos de realidade que a visão nos permite construir. O autor questiona esses efeitos e também a representação, introduzindo, conforme comentamos mais acima, introduzindo o conceito de similitude pelo qual mostra que a visão ilude e que para se buscar a proximidade com a objetividade é preciso questionar também a exterioridade, enfim os contextos epistemológicos.

1.2.3 Arte: expressão e comunicação

Do lugar de onde “olhamos”, por assim dizer, o fazer artístico, o tomamos como uma forma de comunicação, não totalmente marcada pela intenção, mas pelo modo de expressar, de significar. No entanto, nossa ressalva à intenção decorre da concepção de sujeito constituído não só pelo social e pelo histórico, mas também interpelado pela ideologia, além de atravessado pelo inconsciente. Entretanto, a interpelação ideológica não faz com que os sujeitos sejam ou pensam ou se manifestem todos da mesma forma. Há o componente relacionado à formação discursiva, que determina, de acordo com Pêcheux (1997), o que o sujeito “pode ou deve dizer”. O artista, conforme Neckel (2004, p. 61), “é um sujeito-autor, que não apenas aceita as “verdades” da sociedade na qual está inserido, mas polemiza, discute e reinventa-as”. Entretanto, esse trabalho conta com a expressão, que engloba forma e conteúdo, diríamos, modos de dizer e de significar.

É, portanto, o trabalho em torno da expressão e da comunicação que faz com que um artista não reproduza o outro (o seu semelhante/leitor), nem o Outro (inconsciente), mas instaure o novo, o diferente, que resulta de filiações e de modos de ver/significar o mundo ou o objeto artístico. Com isso, o artista assume posições no interior de uma formação discursiva, filiando-se a uma corrente estética ou a um

modo de se expressar. Todo o artista (poeta, romancista, pintor, compositor, etc...) constitui, diante de sua obra, uma função-autor, pela qual se pode explicar como sujeitos inscritos em uma mesma formação discursiva produzem obras diferentes, assumem diferentes papéis. Neckel (2004, p. 63), em relação a isso diz que;

[...] o sujeito é reconhecido como artista, mas ao assumir a função autor determina a sua posição no interior desse discurso, seria o que torna diferentes, um Picasso ou uma Tarsila do Amaral, por exemplo, ambos são artistas, mas produzem dizeres diferentes.

O sujeito-artista, de acordo com as inscrições a lugares e as posições assumidas, representa, em sua obra, o mundo tal qual ela o interpreta/lê. Assim, é que a produção estética, apesar de trabalhar com a emoção, relaciona-se também com o fazer e o saber-fazer. Em outras palavras, busca levar o seu espectador/leitor a “crer”. Isso acontece por meio de procedimentos pelos quais determinadas realidades se tornam verídicas, constituindo efeitos de objetividade.

A arte como expressão tem a ver com o modo como ela é interpretada, significada. Segundo Bosi (1985, p. 49), ela é expressão à medida que os sentidos e a intencionalidade fazem parte dela. Segundo o mesmo autor, a dança, o canto, as artes visuais e a poesia buscam incessantemente “a saída de si”, envolvendo o interpretante. “No canto a voz solta-se (sobe, desce, prolonga-se...) perseguindo a melodia”, mas o processo de criação vai além, alcançando, nas palavras do autor, “uma nova ordem” a dos acentos, das alturas, dos ritmos e das modulações. Essa é a gênese da expressão artística e o que faz com que mais do que conteúdos sejam lidas/interpretadas/compreendidas, também a emoção. Resumindo, podemos dizer que a arte possui seus códigos, seus sentidos, mas esses sentidos têm raízes na vida, no mundo e é assim que uma mesma expressão possui sentidos distintos a cada manifestação e estes dependem de contextos. Bosi (1983) destaca o funcionamento das imagens, o valor dos sons e os efeitos de suas repetições, dando destaque para as alegorias, as paródias, por exemplo.

O quadro “As meninas”, de Velázquez pode ser lido pode ser lido diferentemente, pois significa mais do que retrata,

superando também as questões ideológicas e sociais da época. Outras possibilidades de leituras decorrem da expressividade, da representação do pintor, que se volta para o exterior, conforme sinaliza Foucault, e convoca o expectador e, por meio dele sujeitos, que em outras épocas observarão o mesmo quadro. A menina retratada rodeada de súditos e não de pessoas, sinaliza para efeitos de submissão, talvez decorrentes da postura destes em relação a ela, ou ainda, pela presença no espelho dos reis, ausentes da cena, mas presentes em todos os momentos da vida dos sujeitos representados. A criança constitui, nesse funcionamento, um sinal, um vestígio da leitura do retratista, que mais do que pintar personagens do palácio, interpreta o regime político da época e as relações sociais.

GLOSSÁRIO DE TERMOS DA UNIDADE

O glossário inserido no final dessa unidade tem por objetivo tornar a leitura mais produtiva e ajudar a sanar possíveis dúvidas. Entretanto, este glossário não substitui a pesquisa e a busca em dicionários especializados dos sentidos não exclui, igualmente, o compromisso de cada um de investir na reflexão e na postura crítica. Com isso, dizemos que nem todos os conceitos são retomados, deixamos alguns em aberto para que você se aventure nos caminhos da leitura e da produção.

B

Beleza: sinônimo de belo e se constitui como exigência e critério para que uma obra se defina e se inclua na estética da arte, relacionando ao que é agradável ao homem. O conceito de beleza é relativo em cada época. Nem sempre o belo é belo em todas as épocas, assim como nem tudo que é belo é arte.

Belo: é, assim como a beleza, uma exigência e um critério para que uma obra se defina e se inclua na estética da arte. Segundo Read (1978, p. 20), a teoria geral da arte considera a reação do homem frente à forma que se apresenta aos sentidos e o modo como ele organiza essa forma na superfície para que ela seja agradável ao outro. É desse “ser agradável” que resulta “o sentimento de beleza”. Há, segundo o mesmo autor, muitas definições de beleza decorrentes de paradigmas que determinam e definem o que é o belo e isto se liga à “unidade de relações formais entre as nossas percepções formais”, que possibilita compreender a teoria da arte como teoria da arte. O conceito de beleza é relativo e depende do que seja considerado esteticamente belo em cada época. Nem sempre o belo é belo em todas as épocas, assim como nem tudo que é belo é arte. “Esta identificação da arte com beleza está no fundo de todas as nossas dificuldades na apreciação da arte e mesmo em pessoas

extremamente sensíveis a impressões estéticas em geral, esta suposição atua como censor inconsciente em casos particulares em que a arte não implica beleza” (idem, p. 21).

F

Função-autor: a noção recobre, de acordo com Foucault (2009), várias funções ocupadas por aquele que assina a obra, dentre essas funções, ele destaca a de organizar e promover a unidade do texto. Na perspectiva discursiva, segundo Orlandi (1988, p. 79), “[...] o autor é o sujeito que tendo domínio de certos mecanismos discursivos, representa, pela linguagem, esse papel, na ordem social em que está inserido”. O mesmo acontece em relação a outras materialidades, pois o autor de uma obra de arte constrói essa obra de um lugar social, cujos valores ele assume.

I

Intenção em arte: Panofsky (2007, p. 34, nota 11) diz que “As obras de arte são, ao mesmo tempo, manifestação de ‘intenções’ artísticas e objetos naturais, às vezes difíceis de isolar no seu ambiente físico e sempre sujeitas ao processo físico do envelhecimento”. A intencionalidade da arte decorre de duas ações designadas de recriação e criação. A primeira traduz a intencionalidade do autor ao recriar, a partir de um objeto da natureza, que tem existência independente, um segundo objeto, criado de acordo com os cânones estéticos e com o ponto de vista do autor e, também, do interpretante, que chamamos de leitor/apreciador da obra. A segunda se refere ao produto do trabalho artístico. A intenção traz à tona a imaginação e a observação, especialmente, em se tratando do ensino da arte, em relação ao desenho espontâneo, em que se aplica a técnica que possibilita a recriação ou se copia, sem refletir em torno do objeto tomado como “modelo”.

M

Mimese: Esse procedimento consiste na substituição de um termo por outro e serve para nomear diferentemente o já existente. De acordo com Kothe (1981, p. 95), “ não deve ser confundida com imitação, nem como figura retórica da mimese”. Para Platão, os homens são cópias de idéias e, na concepção judaico-cristã, uma cópia da intenção de Deus. Entretanto, houve uma reformulação do conceito de mimesis a partir de Adorno, que assim como Foucault referenda a necessidade de não confundir o signo com a coisa significada. Nessa perspectiva, o sentido decorre justamente do fato de o signo não ser o que a coisa significa, possibilitando, dessa forma, dizer mais e melhor, de acordo com Kothe (idem). Discursivamente, dizemos que possibilita ler o diferente no mesmo.

Mundo da vida: segundo Habermas (2000, p. 498), é um conceito postulado pela teoria comunicativa e atende à necessidade de considerar a interação decorrente da socialização linguística, cujas premissas decorrem do fato de os participantes dessa interação não poderem “realizar atos de fala aptos à coordenação sem supor para todos os implicados um mundo partilhado de maneira intersubjetiva, convergente para a situação de fala e centralmente ancorado no corpo.” Nesse sentido, o arquiteto, o poeta, o pintor e também o compositor referidos por Read (1978) - no momento da criação - têm como eixo estruturador o mundo da vida como totalidade de contextos de sentido, remetendo a um tempo histórico, ao espaço social e ao campo semântico. Há, portanto, diferentes mundos da vida, que se chocam entre si, mas não são incompreensíveis. O objetivo de todos esses mundos é a universalidade, a qual, apesar das diferenças, possibilita o entendimento da arte.

R

Representação: diz respeito ao modo como eventos, objetos, sujeitos significam e são significados, constituindo imaginários a partir de inscrições a formações discursivas. Relaciona-se, na perspectiva discursiva às identificações. Foucault (1966), em “As Palavras e as Coisas” compreende a representação como o limite entre o Renascimento e a Era Clássica. Nesse sentido, a representação desaparece, segundo Billouet (2003, p. 64), “acompanhando o nascimento do homem, como passagem para a era moderna. O mesmo autor (idem, p. 72) destaca, em relação ao pensamento de Foucault, acerca da representação que “os homens do XVII e XVIII pensam a riqueza, a natureza e as línguas a partir da representação”, mas a esta é concebida por eles como uma reduplicação, ou seja, a linguagem “mostra” as coisas, então dizer “mesa” é representar a “mesa” tal como ela é. O que Foucault em As Palavras e as Coisas faz, quando sinaliza para o fim da representação, é refletir a partir das palavras e das coisas, dando visibilidade ao fato de que elas têm uma organização própria, o que permite vislumbrar a subjetividade.

S

Similitude: é um termo trabalhado por Foucault (2006), para diferenciar a representação de mímese e também de verossimilhança, na medida em que a similitude pode incluir bem mais do que está efetivamente representado verbalmente ou por imagens. É assim que o cachimbo, objeto pelo qual o autor fala da verossimilhança, pode não ser efetivamente um cachimbo, pois engloba também o que é externo, o que não está dito e o que pode ser pensado acerca dele.

V

Verossimilhança: é uma característica das obras de arte e, por meio dela, constituem-se efeitos de realidade, pelas quais

se pensa que os elementos constitutivos das obras de arte, tanto a literária quanto das artes visuais existem no mundo real. A leitura e a interpretação, é claro, tem como centro o real, isto é, a semelhança entre o que existe e o que é representado/ficcionalizado. Por esse movimento, o objeto estético se parece com o objeto da realidade, com o sujeito ou com o acontecimento que tem existência física no mundo físico.

Normalmente está-se dentro da ideologia como Jonas no ventre da baleia. Ela leva seu inquilino para onde quiser e ele no escuro não enxerga nada. A ideologia dominante é tão dominante que em geral nem sequer é reconhecida como ideologia. O óbvio ululante é o que quase sempre menos se sabe. Os provérbios, aparentemente gotas de sabedoria, são depósitos de preconceitos (KOTHE, 1981)

II UNIDADE

2.0 LEITURA E PRODUÇÃO DE TEXTOS EM ARTES: REFLEXÕES E PERCURSOS

Nessa segunda unidade, nos dedicamos à reflexão em torno da leitura, da produção e do ensino da arte, especialmente, tendo em vista possibilidades de contribuir, olhando de um outro lugar para o trabalho que se faz na escola. Consideramos, para isso, a nossa visão de leitura e de produção em artes, do lugar de professora inscrita na Análise do Discurso, enquanto campo disciplinar de entremeio, cujas bases estão na língua (o que é material), na psicanálise (o inconsciente) e na teoria marxista (interpelação ideológica). Enfocamos, também, a leitura na perspectivada semiótica greimasiana, igualmente produtiva na leitura e na produção em artes, envolvendo diferentes modalidades textuais e discursivas.

Desse nosso lugar, pensamos a Arte como um campo disciplinar de entremeio, pela sua relação com a cultura, com a ideologia e com a história. Dessa perspectiva, a materialidade da arte não resulta de relações com conhecimentos e sentidos fechados em si mesmos, mas da relação à historicidade, isto é, aos efeitos de sentidos. Por esse funcionamento, é possível preencher os “furos” por meio do que ressoa como memória, no intradiscurso, que no senso comum chamamos de texto. . Assim é que o sem-sentido significa.

Panofsky (2007, p. 36) destaca que o sujeito, quando se depara com uma obra de arte, seja para recriá-la ou para

investigá-la, será afetado pelos três componentes que a constituem e estruturam: a forma materializada, a idéia e o conteúdo. Isso significa que a leitura/interpretação ou mais precisamente a experiência estética não resulta da cor ou da forma separadamente, mas pela unidade da forma, da idéia e do conteúdo que a fazem entrar no que o estudiosos chama de *gozo estético da arte*.

A experiência estética não depende apenas da sensibilidade natural do observador e nem do seu preparo visual, mas da sua bagagem cultural. Com isso, o observador ingênuo diferencia-se do historiador das artes, pois o primeiro lê/interpreta e faz isso realizando o seu gozo estético, pois não se preocupa com os erros e os acertos, apenas com o prazer decorrente da sua experiência. Aquele que está imbuído de uma leitura utilitária ou prática distancia-se do gozo. Uma das preocupações é a bagagem cultural, muitas vezes insuficiente para analisar uma obra de arte específica. De acordo com Panofsky (2007) o historiador, ou expectador mais experiente, procura ajustar-se, preenchendo lacunas em torno das circunstâncias de criação do objeto de arte em análise, a autoria, a sua idade, o contexto sócio-histórico. Os dados servem para comparar o objeto com outros que reflitam padrões estéticos semelhantes do mesmo país e do mesmo período.

A bagagem cultural e o preenchimento de lacunas na leitura/interpretação ou mesmo no estudo de uma obra de arte se constituem no estabelecimento de comparações entre diferentes obras, artistas e cânones estéticos. Oportuniza a determinação do lugar sócio-histórico da obra e do autor, bem como a sua contribuição individual e, também, a de artistas contemporâneos ou do passado que compartilham de cânones estéticos diferentes ou semelhantes. Esse trabalho analítico mais consciente faculta a realização de um percurso analítico mais consistente, podendo dar visibilidade a obras, autores, aos aspectos formais e estruturais, contribuindo para a história dos motivos e para os efeitos da representação de obras de arte e para a posterior comparação com outras obras pertencentes ao artista ou outros artistas do mesmo país ou período estético.

Gozo estético da arte: Lacan, no livro "O Seminário 20: mais, ainda" fala do gozo e o faz a partir da analogia com o usufruto - noção do direito - para falar da diferença entre o que é útil e o que é gozo. No uso fruto se pode gozar, mas não gastar. Trata-se de uma utilidade, enquanto que o gozo em si é o que "não serve para nada" (p. 11). Entendemos, a partir do sentido de gozo dado por Lacan, que "o gozo estético da arte", se refere ao prazer que não se liga ao utilitário, ao pragmático, mas que se constitui sem razão de ser. Não se liga ao direito, que é dever, mas somente ao prazer, ao que existe, é prazeroso, mas não tem função utilitária.

2.1 LEITURA E PRODUÇÃO NA PERSPECTIVA DISCURSIVA: PECHÊUX E ORLANDI

O em-jogo da psicanálise é o advento no sujeito do pouco de realidade que esse desejo aí sustenta em relação aos conflitos simbólicos às fixações imaginárias como meio de seu acordo, e nossa via é a experiência intersubjetiva onde esse desejo se faz reconhecer. (LACAN 1996)

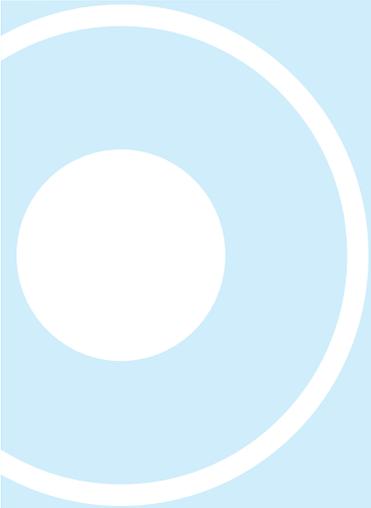
A leitura, numa perspectiva discursiva, tem como centro o sujeito que constrói sua identidade na alteridade, pela visão que tem do outro, do Outro e de si mesmo. Esse sujeito se significa e significa o outro/Outro pelas projeções imaginárias, por meio das quais, segundo Pêcheux (1997a, p. 82), os sujeitos pensam “no lugar de onde A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro”. Os procedimentos discursivos relevantes, em cada discurso, decorrem desse imaginário que o sujeito, a partir do lugar de onde fala, atribui a si mesmo, aos seus interlocutores e aos saberes mobilizados na formulação do discurso, encaminhando o dizer para um determinado efeito de sentido e não para outro.

Nessa perspectiva, os sentidos decorrem da relação com a exterioridade e com os não-ditos, que não são vistos como acidentes de linguagem, seja essa verbal ou não-verbal, mas como elementos indispensáveis ao funcionamento do discurso na vinculação do sujeito à experiência da vida social, à história de um grupo, a um tempo e aos símbolos que funcionam nesse tempo. A Análise de Discurso (doravante AD) é uma disciplina de entremeio, por suas filiações teóricas (Linguística, Materialismo Histórico e Psicanálise), mas “conversa” com outras áreas do conhecimento, a fim de sustentar leituras e interpretações. A prioridade da vertente pecheutiana, que sustenta a nossa proposta de leitura e de produção discursiva é o discurso, enquanto efeito de sentido entre locutores.

O estudo do discurso, proposto por essa vertente, considera o sujeito como posição, a língua em sua relação com a

O outro com “o” minúsculo é o interlocutor e o Outro com “O” maiúsculo recobre o inconsciente

história, e a linguagem em funcionamento por meio de materialidades distintas. Nessa perspectiva, a leitura distancia-se dos estudos tradicionais por afirmar a não-transparência da linguagem e conceber a língua como um objeto próprio, funcionando, segundo Pêcheux (2002, p. 50-51)



[...] através do papel do equívoco, da elipse, da falta, etc... Num jogo de diferenças, alterações e contradições. [...] O objeto da linguística (o próprio da língua) aparece assim atravessado por uma divisão discursiva entre dois espaços: o da manipulação de significações estabilizadas, normatizadas por uma higiene pedagógica do pensamento, e de transformações de sentido, escapando a qualquer ordem estabelecida a priori, de um trabalho de sentido sobre o sentido, tomados no relançar indefinido das interpretações.

Assim, a língua passa a ser vista como objeto próprio da linguagem, recusando a relação unívoca entre pensamento/linguagem/mundo, vista termo-a-termo. Significa como acontecimento, que envolve o sujeito afetado pela história e funciona “em uma zona intermediária de processos discursivos (derivados do jurídico, do administrativo e das convenções sociais da vida cotidiana), que oscilam em torno dela”, de acordo com Pêcheux (1997, p. 52).

Nossa proposta, nesse trabalho, é pensar a leitura e a produção, sinalizando para possibilidades interpretativas a partir de materialidades estéticas. Optamos por encaminhar a leitura e a produção por meio de dois eixos, um social, no qual trabalhamos com “As meninas”, de Diogo Velázquez, para definir arte e as suas especificidades. O outro eixo é o da violência social, recortado em duas instâncias: a da miserabilidade humana assim denominada porque envolve o nordestino brasileiro do século XX. Para tanto, faremos leituras que interligam romance, cinema e artes visuais. Devido à condição de animalidade vivida pela família de Fabiano e Sinhá Vitória, em *Vidas Secas*, e por

Macábea, em *A Hora da estrela*, trazemos, a poesia de Manuel Bandeira, *O Bicho*, publicado em 1948.

O nosso objetivo é mostrar o modo como conhecimentos vindos de outros lugares contribuem para o sentido na leitura, a qual se realiza por meio de imbricações e de redes. No mesmo eixo, a segunda instância da violência é a da guerra (textos de Vinicius de Moraes e outros textos advindos dele), como música interpretada por Ney Matogrosso. Sinalizamos, também para a bomba deflagrada em Hiroshima e Nagasak representada no cinema, buscando possibilidades de leitura e interpretação. É importante sublinhar, que a especificidade da leitura, envolvendo a arte convoca investimentos de outros campos do conhecimento em sua interpretação/compreensão. A antropologia é importante e produtiva, quando pensamos as materialidades que envolvem a violência social e a miserabilidade humana. Por meio dessa ciência, podemos entender como um espaço social que congrega cidadãos e se significa a partir deles e por eles, não muda apesar de, “na aparência”, as instâncias públicas terem proposto ações bastante significativas. A antropologia contribui à medida que, por meio dela, podemos buscar os sentidos cristalizados em torno do nordestino, que são lidos/interpretados/compreendidos sem muita reflexão ou preocupação. Nesse sentido, destacam-se imaginários construídos pelos nordestinos em torno deles mesmos, do outro e do imaginário do outro que os significa. A sociedade instaura/legitima um imaginário de nordestino pobre e analfabeto, aceitando com naturalidade a situação social em que esses sujeitos estão mergulhados. Talvez por isso, apesar de ações governamentais em favor do nordeste, seus habitantes continuam sendo vistos/significados da mesma forma.

2.1.2 Funcionamento das imagens: olhares e perspectivas distintas

Outro campo do conhecimento importante na leitura e na produção de textos advindos da arte é a semiótica, a qual se alia à antropologia, especialmente no que se refere às imagens. Davallon (1993) enfatiza essa aproximação perguntando pelo elo existente entre as imagens e a cultura. A partir dessa questão, é possível aproximar a semiótica e a sociologia em relação ao funcionamento das imagens (como materialidade textual). Sublinhamos, entretanto, o deslocamento efetivado, dando conta dos sentidos da imagem não somente com função ilustrativa, mas como texto. A imagem é, de fato, uma linguagem específica, que atualiza a memória, o sempre-já-lá, pelo funcionamento do interdiscurso, conectando memórias sociais por meio de objetos culturais constitutivos do espaço urbano, segundo Davallon (1999 e 1993). Nesse aspecto, a antropologia alia-se à semiótica e à sociologia.

Segundo Davallon (1993), a análise da imagem não pode realizar-se sem que se considere a enunciação e, conseqüentemente, as categorias enunciativas e o lugar da materialidade do suporte – a produção – nos efeitos de sentido da imagem como texto. Nesse sentido, a fotografia concorre para a representação do mundo exterior pela imagem; a imagem publicitária para o estudo da produção dos efeitos de sentido e a imagem artística que desloca a enunciação e a materialidade, promovendo a ruptura e o estranhamento.

Não temos a pretensão de citar todos os olhares disciplinares que circunscrevem nosso objeto de análise. Citamos alguns desses olhares para mostrar que o discurso é lacunar e interdisciplinar e que a memória constitui-se de furos não preenchidos, apesar da pretensa saturação e da incessante busca pelos efeitos de realidade e de verdade, desejo latente de todo o ser humano em suas manifestações discursivas. Poderíamos abordar também, os olhares disciplinares da filosofia e da sociologia em relação à linguagem em funcionamento, mas privilegiamos o olhar da literatura e das artes visuais.

A memória histórica, um dos elementos importantes da análise discursiva em relação às artes, relaciona-se à formação social e decorre dos processos de identificação entre os sujeitos e a forma-sujeito (sujeito histórico) da Formação Discursiva em que eles se inscrevem. Em resumo, a memória histórica independe de vontades e de intenções. De acordo com Indursky (1998), o fato de o sujeito ser duplamente afetado - em seu funcionamento individualizado - pelo inconsciente e, em seu funcionamento social, pela ideologia, constitui em uma das feridas narcísicas dos sujeitos capitalistas. Nesse ponto, encaminhamos para a leitura e para a produção, mas destacamos a natureza intervalar da análise de discurso e a possibilidade de olhar o objeto estético de outros lugares, sem com isso reduzi-lo, nem fechá-lo.

2.1.3 Vidas secas: um romance em quadros

Dentre os romances de Graciliano Ramos, (Ver em anexo nº 8) “Vidas Secas” foi o único escrito em terceira pessoa. Explorando o foco da onisciência, via discurso indireto livre, o autor faz com que as cenas sejam focalizadas sob a ótica das personagens. Isso atenua a postura analítico-interpretativa do observador, fazendo com que sua voz se confunda com a dos personagens. Há um protagonista em cada capítulo (conto), instaurando o efeito de sentido de deslocamento do narrador e do ângulo de sua visão. Assim, vão se acumulando flagrantes, aparentemente desconexos, que registram o cotidiano dramático dos retirantes nordestinos, empenhados na defesa da própria vida.

Esse modo de narrar desloca o foco do autor, o qual, na verdade, exerce no momento da escritura, uma função-autor, isto é, de organizador das ações, enfim da história que se desenvolve ali. Quando delega às personagens esse direito de contar/narrar, o autor se distancia, e, na maioria das vezes, cria um efeito de cientificidade, o que significa dizer que a subjetividade se dilui. O tom explorado é seco, assim como é o espaço. São secas as relações de amizade e famílias que se travam entre as personagens. Há um domínio do espaço sobre o homem. A

De acordo com Bosi (2006), Graciliano Ramos (Quebrângulo, Alagoas, 1892 – Rio de Janeiro, 1953) inclui-se entre os ficcionistas que escreveram romances que se caracterizam pela tensão crítica, nos quais o herói se opõe às pressões da natureza e do meio social. Por meio de suas obras, o escritor dá visibilidade a um mal-estar permanente e um conflito latente entre o homem e o espaço social, como ocorre em “Vidas Secas” e também no romance *São Bernardo*, sem falar de *Angústia*, cuja leitura é difícil porque o leitor se vê investido de toda a angústia que o personagem sente. Nesse romance, ainda segundo Bosi (2006, p. 392) “Graciliano introjetou o seu não à miséria do cotidiano”. Outro romance representativo do homem inconformado com a sociedade em que vive e que o circunda é *Insônia*. O autor teve atuação política e foi preso como subversivo, o que o levou a escrever o romance autobiográfico *Memórias do Cárcere*, em que narra suas experiências na prisão.

onomatopéia chape chape constitui pelo menos dois efeitos na narrativa: um é dar visibilidade a distância percorrida e o outro é de monotonia, em que nem o barulho do andar muda. “Vidas Secas” (Ver anexo nº 9) é um romance desmontável. A narrativa longa se estrutura em doze capítulos justapostos, constituindo episódios autônomos entre si. O leitor pode até reordená-los em sua leitura, articulando-os de forma isolada, lendo os episódios como se fossem contos. Este processo de composição sugere uma analogia com a pintura, com o cinema e com a fotografia, à medida que sinaliza para movimentos, expressando uma visão cinematográfica durante a leitura. O espaço vai sendo composto como uma fotografia, constituindo o efeito de sentido de que o autor vai escolhendo o melhor ângulo a ser focalizado com o objetivo de mostrar o ambiente seco que Fabiano e a família percorrem.

Cândido Portinari, contemporâneo de Graciliano Ramos, desenvolveu a série “Os Retirantes” sob o impacto da leitura de “Vidas Secas”, focalizando o drama dos flagelados nordestinos. Para situar Fabiano no espaço, o sujeito-autor faz uma descrição que imita o movimento da máquina filmadora, principalmente quando focaliza de longe a folhagem que aparece através dos galhos da caatinga pelada e rala. A perspectiva primeira simula um olhar de longe, aproximando-se com lentidão, pincelando o local da seca, sem nomeá-lo, acrescentando adjetivos pelos quais é possível chegar ao quadro seco e sem vida do nordeste.

A primeira edição desta obra é de 1938, e a imagem da capa (página anterior), está em domínio público, porque possui mais de 70 anos. Depois dessa edição, apareceram outras capas, dando realce para a cachorra Baleia, outras para a aridez do solo do sertão, e outras ainda, dando destaque para o filme de Nelson Pereira dos Santos, que de acordo com Diegues (1988, p. 17)

[...] o de Nelson papava uns três ou quatro prêmios, sob o protesto da crítica que exigia para Vidas Secas a Palma de Ouro [...] Vidas Secas, por seu lado, ficava com o papel não menos importante de revelação e injustiça anuais de Cannes. Abriam-se para o cinema brasileiro as portas da inteligência européia.

A narrativa inicia com a viagem da família pelo sertão nordestino, e na descrição do ambiente predominam as cores vermelha e branca, sinalizando para o calor que assola o sertão, como se lê nas palavras do autor, quando descreve a caatinga “[...] de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas, que eram ossadas. O vôo negro dos urubus [...]” Ramos (1976, p. 10). Esses trechos fazem ressoar os sentidos da morte e da falta de condições de os seres humanos poderem viver naquele espaço.

As cores e os tons escolhidos para “pintar” o quadro da violência social provocado pela seca representam os sentimentos que povoam o mundo de Fabiano e sua família. A cor chofre significa para o leitor a medida da tristeza que assola o grupo. A cor amarela representa o desespero e a desesperança. Essa cor predomina no momento em que a família percebe que não há comida, nem condições de permanecer no lugar, no caso em tela, na fazenda. A pintura do quadro continua, o vermelho vai surgindo para mostrar que quando vier a chuva, eles deverão sair, porque o dono da fazenda volta e assume o lugar que lhe é de direito. Somente Fabiano e a família, posto que como retirantes, não possuem um lugar que seja deles.

As cores descritas anteriormente aparecem no início da narrativa, quando se processa o simulacro de um quadro espacial, apenas pincelado, no qual Fabiano e a família se movimentam em direção ao lugar. Entretanto, a chegada dele e da família simula uma obra já finalizada da miséria. Logo na entrada, há algumas “pedras” que representam a falta de vida, já que nenhuma vegetação poderia sobreviver sobre elas, e muito menos embaixo delas, e “um carro de bois”. A descrição da entrada na fazenda, continua deslocando-se para o curral, depois para o pátio, para a casa do vaqueiro, para a entrada da casa, para os fundos, para o barreiro, para o bosque, para o prolongamento.

da cerca que apareceu no início da descrição, para a caatinga, para as ossadas e para os urubus. Depois, a câmara volta para Fabiano, como se estivesse mostrando os pensamentos dele. Nesse romance, a composição do espaço interrompe a ação e valoriza/desvaloriza o espaço. A leitura da obra se faz muito mais pelo “olhar” do que pelo “dizer”.

Aliás, o sujeito-autor, assim como as personagens de “Vidas Secas”, economiza palavras. O sujeito-autor, na função que lhe é própria, organiza a narrativa e mostra a impossibilidade de vida nova. Tudo é seco. A família é seca e sem perspectiva de crescimento, pois a seiva que possibilitaria uma nova vida não ocorre: Fabiano e Sinhá Vitória não se relacionam sexualmente. O cansaço é tão grande que eles não têm coragem de aproximar-se. As ações das personagens, o modo delas serem, ajudam a compor o espaço e a plasticidade pela qual ele significa.

Outra possibilidade de leitura está na composição e presença do mundo capitalista, da exploração. Mesmo nesse lugar, e diante da contingência de miserabilidade que atinge os sujeitos e o espaço em que vivem, mesmo sem as mínimas condições de sobrevivência, o explorador comparece, na figura do patrão. Ele, durante a seca, vai embora, deixa as famílias desamparadas, mas quando chove ele volta. A motivação para esse retorno está na existência da certeza de que lá está o retirante – a representação do assalariado no mundo capitalista – que por pouco dinheiro trabalha. Nesse universo, Fabiano vive e é explorado e marginalizado pela figura do dono da terra, pelos soldados, pelos cobradores de impostos, enfim por todos, a começar pela natureza adversa. Graciliano Ramos (idem, p. 26), do seu lugar de organizador da diégese sentencia: “E o patrão era seco também, arreliado, exigente e ladrão, espinhoso como pé de mandaracu.”

Mandaracu: é o fruto da cumbaba, figueira da Índia, segundo o dicionário Aurélio.

Além do patrão explorador, há também o fiscal que cobra os impostos e segundo Fabiano, “cobra sempre demais”, sobrando sempre pouco para o produtor, que mata porco magro devido à pobreza do lugar. “Supunha que o cevado era dele. Agora que a Prefeitura tinha parte, estava acabado [...] (p. 101). Entretanto, mesmo vendo que está sendo logrado, Fabiano se resigna e termina se conformando com a situação adversa. Entretanto, nem o patrão, nem os cobradores de impostos e nem

mesmo o soldado amarelo são os maiores inimigos de Fabiano. No universo romanesco de Graciliano Ramos, a seca está centralizada na figura do voo dos urubus, que representam a morte, por isso, Fabiano tem raiva deles “as bichas excomungadas eram a causa da seca” (p. 226). A raiva de Fabiano é sempre contida, só contra os urubus é que ele pode gritar, esses não podem agir contra ele, apenas cumprem o seu destino, assim como Fabiano cumpre e vive a sua sina.

2.2 VIDAS SECAS E “OS RETIRANTES”, DE CANDIDO PORTINARI

Cândido Portinari (ver em anexo nº 10), de acordo com Proença (2006, 239), tornou-se conhecido internacionalmente, pelas características que marcaram o seu trabalho, ou seja, “corpos humanos sugerindo volumes e pés enormes que fazem com que as figuras pareçam relacionar-se intimamente com a terra, está sempre pintada em tons muito vermelhos”. Interessante, em função do romance “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, essa pintura, pois nela o pintor retratou os retirantes nordestinos. O tom marcante dessa pintura é o vermelho, o que acontece também, na descrição do sertão brasileiro, efetivada no romance em tela.

Uma possibilidade de leitura da obra é a que retoma o texto de Graciliano e também os efeitos de sentidos decorrentes da cor vermelha e da relação dessa cor com o nordeste, especialmente com a seca. Outra possibilidade, agora em relação às imagens, é explorá-los usando a noção enunciado-imagem, proposta por Venturini (2009) que pode ser produtiva se trabalhada em relação à memória, aos discursos que retornam, fazendo sentido. A imagem, presente em um quadro ou em outra materialidade relacionada ao não-verbal, significa antes em outro lugar, como pré-construído, possibilitando a leitura e os sentidos.

Nossa proposta, a partir dessa noção, é centrar a leitura na cor vermelha e nos pés das figuras, fazendo sentido, quando as aproximada a árvores, num recurso metafórico. O nordestino, assim como as árvores de raízes profundas e grandes, liga-se a sua terra, fixando-se e lutando para permanecer nela. Desse modo, o

Cândido Portinari (1903-1962), segundo Proença (2006), inscreve-se no grupo de artistas plásticos, que após a semana de Arte Moderna, preocupou-se em valorizar a Cultura Brasileira. Parte importante de sua obra se constitui de murais, nos quais as figuras humanas se caracterizam por pés enormes, que sugerem a ligação do homem com a terra. Entre os murais mais importantes estão os três pintados para serem expostos no pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York e os da Fundação Hispânica, expostos na Biblioteca do Congresso, em Washington. Igualmente dignos de destaque são os murais *Via Crucis*, que se encontram na igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Entre os temas de Portinari estão os de cunho histórico, em que se destacam figuras da história do Brasil, como *Tiradentes*, representado em painéis que fazem parte do Memorial da América Latina em São Paulo. Na sede da ONU, destaca-se o painel *Guerra e Paz* (1957). Com o quadro *Café*, foi o primeiro artista plástico brasileiro a ser premiado. O Boticário, empresa brasileira de cosméticos, deu destaque à obra do pintor, comemorando/comemorando, em 2003, o centenário do seu nascimento.

tamanho dos pés representa o desejo de permanecer na terra, mesmo que ela seja um lugar adverso, em que predominam as dificuldades e o sofrimento. Os pés poderiam significar, ainda, a sustentação, funcionando como raízes que os mantêm pregados na terra. Outra possibilidade de significação dos pés e do tamanho deles, tem de ver com a necessidade de permanecer em pé, mesmo quando o cansaço e a fome ameaçam esses sujeitos do desânimo e do sofrimento.

Trata-se de um imaginário em funcionamento em torno dos retirantes nordestinos. Se eles são retirantes, logo andam, vão de um lugar a outro em busca de melhores condições de vida e de trabalho. No quadro, é possível ler/ interpretar/ compreender a divisão da sociedade em classes, à medida que há empregados e empregadores, aqueles que ocupam lugares e aqueles, incluindo aí os retirantes, que não possuem um lugar. São os descamisados da era Collor, e aqueles que os projetos “Fome Zero”, “Minha casa, Minha Vida”, por exemplo, procuram proteger hoje, no governo Dilma e que, fizeram parte do projeto de Governo de Lula.

O que se tem é a universalidade e a intemporalidade do quadro de Portinari. O pintor, assim como Graciliano Ramos, Clarice Lispector, José Lins do Rego e outros, significou o nordestino, o qual continua sendo lido/ interpretado/ compreendido, da mesma forma, em qualquer lugar do planeta. Com isso, dizemos que se assim não fosse não teríamos uma obra de arte, cuja característica principal é não significar em um tempo fechado, mas em todos os tempos, ao que é universal. Ser retirante, nesse caso, fez sentido antes de Cristo, depois dele, no tempo de Portinari e de Graciliano e faz sentido hoje, na contemporaneidade. Se “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, ou os “Retirantes”, de Portinari, traçassem um retrato fiel do homem do nordeste, com o tempo elas não seriam mais arte, pois se inscreveriam em uma ordem do discurso da atualidade do tempo deles, sem o componente característico que faz dessas materialidades, obras de arte.

2.2.1 VIDAS SECAS NO CINEMA: INÍCIO DO NOVO CINEMA

O título “Vidas Secas” foi expresso a partir de diferentes materialidades, mantendo a temática e os traços essenciais, como se pode ver, entre o livro (1938) e depois o quadro (1944) e, finalmente com o filme (1963). O que pode dizer é que a cada versão, uma leitura em torno da materialidade primeira se realiza. Assim como Graciliano representou um nordestino a partir do nordestino existente, incorporando nele componentes ficcionais e imaginários, Portinari e depois Nelson Pereira dos Santos (Ver em anexo nº 11) também o fizeram. Entretanto, há sempre o que se repete e a partir de redes parafrásticas referenda o nordestino como um homem sofredor e o sertão nordestino como um espaço árido e pobre, mesmo que todos saibam que a pobreza não é a característica de todos, há também, os exploradores.

Nesse espaço, queremos sublinhar que na concepção de leitura em que nos a inscrevemos - a discursiva - Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos, a Cachorra Baleia e o Papagaio não são sujeitos empíricos, mas representações. A partir delas podemos ler/interpretar/compreender outros sujeitos que vivem nas mesmas condições, em um contexto sócio-histórico semelhante, mas não igual. Como diz Foucault (2008), há similitude, mas não igualdade.

Há uma marca fundante presente no início do filme, em letras grandes está escrito “nordeste brasileiro por volta de 1938”, como se em 1963, quando foi filmado Vidas Secas, o espaço e as condições sócio-históricas do nordeste fossem muito diferentes. A câmera vai do sertão para o céu, sinalizando para o chão seco e para a vegetação rasteira e para o vermelho do céu. Essas especificidades, entretanto, marcam as diferenças entre romance, tela e filme.

Na música do filme se repete o refrão “meu destino é andar por esse país...”, de Luiz Gonzaga. O roteiro de Arley Matias destaca uma Sinhá Vitória falante, que destoa bastante da Sinhá Vitória de Graciliano Ramos, cuja característica principal é ser,

Nélson Pereira dos Santos nasceu em São Paulo, em 1928. É um dos precursores do Cinema Novo, contribuindo, segundo Diegues (1988), para inserir o Brasil no cenário internacional, quando em 1963, ele e Glauber Rocha participaram do Festival Internacional do Cinema, em Cannes, conquistando diversos prêmios e sendo indicado para o Palma de Ouro. Em relação aos problemas enfrentados, Diegues (idem, p. 18) diz que Glauber e Pereira dos Santos “Unidos em torno da Mágica consagrada do Cinema Novo, os membros do grupo não aceitaram a sabotagem tentada através dos partidos que opunham a poesia barroca de Glauber ao realismo crítico de Nélson e vice-versa”. Segundo o mesmo autor, essas diferenças davam destaque à riqueza e ao rigor do movimento em torno do Cinema Novo. Pereira dos Santos fez mais de vinte filmes, destacando-se *Vidas Secas*, *Boca de Ouro*, *Mandaracu Vermelho*, *El Justicero*, *Fome de Amor*, *Como era Gostoso o meu Francês*, *Azyllo muito louco*, *Amuleto de Ogum*, *Jubiabá*, *A Terceira Margem do Rio*, *Tenda dos Milagres* e, em 1984, transformou a obra imortal de Graciliano Ramos, *Memórias do Cárcere*. Assim como Bosi, ele é também membro da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira no. 5, pertencente a Castro Alves. Dados retirados de Diegues (1988) e do site <http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u794.jhtm>

silenciosa e pensativa, tanto que o autor se detém bastante na descrição dos pensamentos e reflexões dela, especialmente quando ela pensa na vida, nas diferenças sociais, nas injustiças especialmente. Fabiano, ao contrário, fala bastante. Trata-se, talvez, da caricatura de uma mulher e de um homem da época. Fabiano chega a “falar em rabo de saia”. Podemos dizer, então, que a leitura do filme e do livro encaminha não para o mesmo, mas para o diferente.

Nesse sentido, seria bastante produtivo contextualizar autores e obras, com vistas a traçar perfis do nordestino dos anos 60, contrapondo-os com os de 1948. Talvez seja possível, também, traçar um paralelo entre a obra de Graciliano Ramos e de Nelson Pereira dos Santos, diferenciando a materialidade literária da materialidade fílmica e, os autores, tendo em vista que os dois são intelectuais de épocas diferentes, que viveram em espaços sociais, também distintos. Trata-se de compreender que ser nordestino e viver no Rio de Janeiro, não é o mesmo que ser nordestino e viver no nordeste, ou seja, são perspectivas distintas de leituras.

No filme, Fabiano anda a cavalo, mas na primeira cena, ele tira leite de uma vaca e o leva para os meninos. A casa em que vivem parece localizar-se em uma favela do Rio de Janeiro e não representar o sertão nordestino. Essas características permitem estabelecer diferenças entre o favelado e o sertanejo, sinalizando para misérias em instâncias distintas. No filme, há bastante narração e por ela retornam discursos e cenas do texto de Graciliano Ramos. Um dos efeitos de sentido que se instaura pela contraposição realizada entre o filme e o texto escrito, é o de que se trata de um texto é decorado e repetido. O filme foi premiado e marcou o início do cinema novo no Brasil e termina com a família recomeçando a caminhada, pela qual, assim como no livro, ressoam sentidos dados pela repetição, pelo que é cíclico, sempre igual, como marca da vida nordestina.

Em relação ao cinema novo, iniciado pelo filme de Nelson Pereira dos Santos, Diegues (1988, p. 31) afirma:

Eu não me sinto comprometido com nenhuma idéia de Cinema Novo. Acho que Cinema Novo é uma coisa que nunca existiu de fato. O que caracteriza essa geração da qual me orgulho de ter feito parte, que foi a geração que fundou o cinema moderno no Brasil, são duas coisas muito simples: a primeira foi a modernização das linguagens – tanto na forma de fazer, produção barata, equipamento leve, etc. – quanto na abordagem de problemas brasileiros.

Essas duas características do Cinema Novo: a modernização das linguagens, e o tratamento diferenciado dado aos problemas brasileiros contribuíram para diferenciar a materialidade romanesca de “Vidas Secas”, do filme do mesmo nome. A leitura realizada em relação ao filme sinaliza para um tratamento bem mais leve do drama da seca e também da animalização. O modo de Fabiano encarar a vida no filme é bem mais jovial e cordato do que no texto de Graciliano Ramos.

Em relação à Sinhá Vitória, pode-se dizer que ela encarna o protótipo da mulher insatisfeita e que reclama de tudo. Os meninos, por sua vez, mais parecem meninos urbanos pobres do que retirantes famintos. No início do filme, eles dizem “que o leite não é bom”, enquanto na obra literária, comiam, sem reclamar, carne crua de bichos que Fabiano matava com a espingarda. A configuração do grotesco ocorre, na obra literária, quando eles comem a carne da Baleia, cachorra de estimação da família. Diante disso, pode-se dizer que um dos efeitos de sentido do filme é a suavização do drama.

2.2.2 A Hora da Estrela, de Clarice Lispector: metáforas e metonímias do espaço

“A Hora da Estrela”, de Clarice Lispector foi publicada em 1977. A personagem principal é Macabéa, uma nordestina que emigra para o Rio de Janeiro. Na cidade ela ocupa um espaço marginal. Conforme Venturini (1988), ela se caracteriza por trazer em si mesma as características do espaço, podendo-se dizer que ela é a metáfora

Clarice Lispector (Tchetchelnik, Ucrânia, U.R.S.S, 1926 – Rio de Janeiro, 1977) entra para o mundo da literatura em 1944, com o romance *Perto do Coração Selvagem*, com o qual recebe o Prêmio Graça Aranha. Após longas estadas na Suíça fixou, na década de 60, residência no Rio de Janeiro, cidade em que viveu até a morte, em 1977. Segundo Bosi (2006, p. 424) “O uso intenso da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual têm sido constantes do seu estilo de narrar”. Essa característica é uma constante na obra “A Hora da estrela” em que Macabéa se perde em longas reflexões acerca da vida e dela mesma. Mesmo assim, esse é um romance com raízes na crítica social. Em outras obras suas, ainda segundo Bosi (idem), “a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito perdido no labirinto da memória e da auto-análise reclama um novo equilíbrio”. A obra de Clarice Lispector é vastíssima e muito densa, mas vale a pena pesquisar mais e aventurar-se no mundo romanesco criador por ela.

metáfora ou metonímia desse espaço. No romance, a autora organiza a narrativa, utilizando-se de um narrador (Rodrigo) que justifica o fato de estar escrevendo sobre a seca e sobre uma moça tão pobre, tão desprovida de belezas, tão sem consciência e tão medrosa. Diz que o faz por não ter nada melhor para fazer no momento. O efeito de sentido dado pelo esse tom de pouco caso é que Macábea e os nordestinos são desprezados, inúteis, significando o desinteresse pela vida da moça, personagem principal.

Nesse romance, o espaço da seca existe no plano imaginário, já que o espaço real é o Rio de Janeiro, onde Macabéa vive e trabalha. O imaginário ou sonho aparecem em toda a narrativa, por meio das características físicas e psicológicas da personagem, que retrata nela/por ela mesma, o espaço nordestino, o chão seco, mais especificamente, o solo alagoano. Como metáfora da seca, ela carrega em si mesma, semelhanças com o espaço e com as pessoas que povoam esse espaço e é metonímia da seca no momento em que ultrapassa os traços de semelhanças e se constitui COMO espaço, de modo que ela passa a ser lida/interpretada/compreendida como o nordeste e o nordestino como Macabéa, tal a objetividade e aproximação da personagem com o espaço.

O primeiro exemplo de metáfora ou metonímia ocorre na construção do romance, ou seja, pelo monólogo do narrador a se questionar. Os diálogos são curtos e raros, representando um nordestino triste e silencioso, econômico nas emoções e nas palavras. “Ela era tão calada (não por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos. Eram vida”, (LISPECTOR, 1984, 41). Assim como Fabiano, em “Vidas Secas”, Macabéa se sente acuada diante das adversidades da natureza e, também, dos poderes constituídos, assim, entendendo que é melhor deixar as coisas acontecerem. A moça justifica as injustiças que fazem com ela. Fica triste, mas não se revolta totalmente. Enxerga e avalia os acontecimentos ao seu redor, mas não tem forças suficientes para mudar a realidade que a circunda. “Vivia em tanta mesmice que de noite não se lembrava do que acontecera de manhã. [...] e sem palavras pensava o seguinte: já que sou o jeito é ser”, (idem, p. 41). Há passagens quase irrealis e absurdas que descrevem o seu

jeito de ser, por exemplo, na passagem “[...] a tia lhe ensinara que comer ovo duro fazia mal para o fígado. Sendo assim, ela obedientemente adoecia [...]”, na mesma página.

O mundo de Macabéa é feito do hoje e do agora, mas não do hoje que acontece com todas as pessoas e sim aquele que existe mais próximo dela, em seus parcos pensamentos. Segundo o narrador, ela “tinha vida interior e não sabia que tinha” (p. 45). A falta de conhecimento da pessoa sobre si mesma, sobre as suas qualidades e defeitos, sobre os valores e as fraquezas constitutivas de sua personalidade faz com que Macabéa não apresentasse traços de individualidade. Ela é um ser anônimo entre muitos outros no espaço urbano do Rio de Janeiro. Segundo João Cabral de Mello Neto, os nordestinos são todos severinos e só existem quando em grupos. Macabéa não existe sozinha. Ela é virgem e datilógrafa, e com isso se constitui o efeito dado pelo não-ser, não-existir que podem ser interpretados pela descrição dela e pela narração de suas ações.

A possibilidade de interpretar o nordestino como aquele que só tem existência no grupo e que incorpora valores e preconceitos advindos do mundo normatizado, no qual a valorização da virgindade, o fato de ser datilógrafa (na época, um atributo importante de todo trabalhar, mesmo do analfabeto), a preferência por Coca-cola, sinaliza para o automatismo e para a massificação, enfim para o não-pensar, o não-lugar do sujeito. Ela é anônima e sem raízes “esquecera o nome da mãe e do pai” (p. 44). Além disso, é virgem, não porque quer, mas porque “ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém” (p. 26). Ela é comparada com uma dor de dente, à dentina exposta, porque essa dor é permanente e se acentua no momento em que a pessoa toma algo frio ou quente. A fome, assim como a dor de dente, dói, mas não mata. Macabéa, “às vezes antes de dormir sentia fome e ficava alucinada pensando em coxa de vaca. O remédio era mastigar papel bem mastigadinho e engolir” (p. 39). Pode-se ler/interpretar/compreender o comer papel, como um modo de dizer que os projetos de melhorias do povo e do nordeste são engolidos e não colocados em prática.

O namorado de Macabéa, o também nordestino Olimpio, dizia que ela “só sabia chover”, pois sempre que os dois se

encontravam chovia. Uma leitura possível para a chuva é a transferência de um desejo para outro. Quer dizer: Olímpio, assim como a chuva, é, para Macabéa, uma possibilidade de vida, de felicidade. Para ela, o namorado, é também, a “goiabada com queijo”, metáfora usada para dizer o quanto ele é importante para ela. O uso de exemplos práticos, que fazem parte da vida e que “fazem crer pelo fazer ver”, como diz De Certeau (1994), constitui efeitos de realidade e de evidências, que encaminham para o mesmo, mas não o são. Assim, Macabéa não vomita para não desperdiçar comida. Apesar disso, ou talvez por isso, ela é raquítica e esse raquitismo faz mal à sociedade, que faz de conta que não está acontecendo nada. Quando ela foi ao médico, o profissional simulou ler/interpretar/compreender a magreza e o raquitismo da moça como consequência de um regime alimentar e não como falta de ter o que comer.

No momento em que é atropelada por um rapaz loiro, ela sonha que esse é o príncipe encantado, do qual a cartomante havia falado. Aí ela se sente “estrela” e esse acontecimento é que dá origem ao nome da obra. Nesse momento, mais uma vez, ela se significa e se constitui imaginariamente pelo espaço. O capim e Macabéa aparecem como iguais, pois a planta, mesmo cortada ou sufocada, volta e teima em viver. O capim é teimoso e resistente, cresce e vive rasteiro, baixinho. Assim é Macabéa, mesmo morrendo, insiste em viver.

Na cidade, Macabéa ocupa um espaço pequeno, pobre e sujo, e além de tudo, coletivo. Segundo o narrador, “há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama em um quarto, atrás dos balcões até a estufa” (p.20). Este exemplo, sinaliza para a importância de uma nordestina no espaço urbano do Rio de Janeiro. Ela não representa nada, não faz falta e é facilmente substituída, isto porque não possui nenhuma especialização. Macabéa veio para o Rio de Janeiro com apenas a 2ª. série do primeiro grau, na época, hoje ensino fundamental. O curso de datilografia representava o sonho de toda moça pobre da época e proporcionou-lhe um emprego em um escritório. Esses elementos do social mostram a importância de considerar o contexto sócio-histórico da época, pois “ser datilógrafa” era muito importante. Não havia computador. Por esse contexto, o

lugar ocupado por Macabéa é inseguro, ainda mais que, por ser analfabeta, comete muitos erros de linguagem.

Finalizando, podemos destacar, ainda, mesmo sem desenvolver, os sentidos do nome “Maria”, pois eram quatro no quarto de Macabéa. O fato das moças terem esse nome encaminha para sentidos outros. Pode-se dizer, em relação à nordestina, que ela significa entre “as marias”, por instaurar o diferente. Ela não era Maria. Era Macabéa. A diferença, entretanto, era negativa: era a mais magra, a mais fedida e encardida e “as marias” nem queriam falar com ela. O seu destaque no MESMO, como a DIFERENTE, se deve à pobreza e miserabilidade gritante dela. Tão grande é a miséria, que nenhum outro miserável a ela se iguala. O narrador, que Clarice Lispector, enquanto sujeito-autor, elegeu para organizar e dar unidade à obra acentua esse fato. No espaço da emigração, a nordestina representa e significa o seu espaço natural, o espaço da seca, da miséria e da fome.

2.2.3 O BICHO, DE MANUEL BANDEIRA: ANIMALIZAÇÃO DO HOMEM

Em toda a expressão de um poeta, em toda a criatura de sua fantasia, está inteiro o destino humano, todas as esperanças, todas as ilusões, as dores, as alegrias, as grandezas e as misérias humanas, o drama inteiro do real, a devir, e crescer perpetuamente sobre si mesmo, sofrendo-se e alegrando-se. BARTHES, (2008)

Manuel Bandeira, (Ver em anexo nº 13) foi muito importante na poesia e, também, na crônica social da época. O poema “O bicho”, (Ver em anexo nº 14) de 1947, que interpretamos como a descrição da miserabilidade humana, culmina com a constatação de que o homem está no lugar do animal, que cata no lixo o alimento. Esse poema trabalha com os efeitos da gradação e com a criação de suspense. O sujeito-autor, que organiza o universo desse evento, começa falando da imundície do pátio e de algum animal que “cata” nesse lixo.

Há verbos de descrição e de ação. O verbo “catar” encaminha para os sentidos da miserabilidade, pois as pessoas e os animais “catam” imundícies e não comida. Completam os sentidos do verbo as descrições “quando achava alguma coisa, não examinava, nem cheirava”. Os verbos “examinar” e “cheirar” poderiam diferenciar o homem do animal, à medida que o homem examinaria e o animal cheiraria. Mas o animal descrito não fazia nada disso. Ele engolia com voracidade.

Novamente a gradação, começando pelo cão, animal doméstico, muitas vezes mais bem tratado do que as crianças filhas de famílias pobres, mas quando é de rua, busca alimento no lixo. Depois passa para o gato, que também pode ser de estimação, mas é mais rebelde e, por isso, busca alimento na rua, o espaço da perversão, pois na rua há lixo e, onde há lixo, há comida. O gato é mais sujo e menos nobre que o cão. Finalmente, cita o rato, que vive na sujeira, transmite doenças, sinalizando, com isso, para a completa degradação.

Entretanto, aquele que “catava” não era um cão, não era

Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho (Recife, 1886 – Rio de Janeiro, 1968), segundo Bosi (2006) um dia chamou-se “Um poeta menor” e, com isso cometeu uma injustiça contra ele mesmo, “mas deu, com essa notação crítica, mostrar de reconhecer as origens psicológicas da sua arte [...]”. Especialmente, quando falou dele mesmo e dos problemas pulmonares que enfrentou a vida toda. Popularizou-se e é lembrado sempre pela cidade ficcional criada, a Pasárgada, como lugar onde “teria” tudo o que quisesse e na hora escolhida. Participou da Semana de Arte Moderna, em 1922, marcada pela crítica ao conservadorismo na poesia, declamando “Os sapos”. A sua obra, assim como a de Clarice Lispector, Graciliano Ramos e outros aqui trabalhados, é vasta e densa. O Bicho, que analisamos nesse texto, sinaliza para a incredulidade diante da animalização do homem. Diante da miséria, é quase impossível para o poeta falar de amor, do lirismo comedido criticado, quando na semana de arte moderna.

um gato, não era um rato. Instaure-se, aí, suspense completo e o eu-lírico exclama: o bicho era “um homem”. O efeito de sentido de surpresa, talvez de revolta pela animalização do homem, é tão grande, que ele diz MEU DEUS... Como se dissesse “é realmente o fim”... Não é o homem, é um homem. O uso do artigo indefinido torna esse homem anônimo, não é um de um lugar, é de *muitos* lugares, de *muitos* tempos...

O poema de Manuel Bandeira, de 1947, pode ser lido juntamente com o documentário “Ilha das Flores”, produzido em 1989, e dirigido por Jorge Furtado, que retrata o modo como funciona o lixo, e como nesse lixo, o homem vale menos do que um porco. O homem pode catar no lixo, depois do porco, aproveitando aquilo que o animal não aproveita. Com duração de 13 minutos, o documentário experimental dá visibilidade à geração de riquezas em detrimento do homem. O efeito de realidade está no enunciado “este não é um filme de ficção”. No site http://video.google.com.br/videoplay?docid=5745221479034421196&ei=Myn_SubLD4-MqAKqtrjEBg&q=ilha+das+# pode-se assistir esse vídeo e relacioná-lo ao poema de Manuel Bandeira, trabalhando assim, as questões sócio-históricas.

A partir dessas duas materialidades relacionadas, objetivamos mostrar como a linguagem possibilita algumas leituras e outras não. Não se trata de transpor uma materialidade para outra e sim, de sinalizar para o modo como um texto se encaminha para discursos, lugar em que eles devem ser lidos. O poema e o documentário, por exemplo, mostram a degradação do homem, mesmo quando os códigos são distintos. O poema encaminha para a subjetividade e o documentário para o discurso científico e isso se pode ler a partir das palavras usadas e também pelo modo como um narrador descreve o funcionamento do lixo.

Outra possibilidade de leitura instaure-se pela busca do contexto sócio-histórico em que o poema foi produzido e circulou. É relevante, também, efetivar pesquisa em torno da temática da obra de Manuel Bandeira, bem como as filiações desse poeta a determinadas formações discursivas ligadas ao político e à defesa das minorias. A questão que sustenta o documentário é “o que faz com que os homens sejam colocados depois dos porcos? Apesar de o poema e do documentário não pertencerem a materialidades da mesma ordem, o discurso a que eles remetem é o mesmo - a miserabilidade humana.

2.2.4 GLOSSÁRIO DE TERMOS E DE CONCEITOS DA UNIDADE

No final dessa segunda unidade, voltamos ao glossário de termos e de conceitos utilizados na unidade, mas destacamos que não vamos repetir aqueles que já foram apresentados anteriormente e o fazemos intencionalmente. Entendemos ser necessário que todos realizem um exercício de leitura, pensando, refletindo, guardando os conceitos já trabalhados.

D

Disciplina de entremeio: de acordo com Orlandi (2004, p. 23), “uma disciplina de entremeio é uma disciplina não-positiva, ou seja, ela não acumula conhecimentos meramente, pois discute os seus pressupostos continuamente.” A Análise de Discurso é de entremeio à medida que se faz “entre” disciplinas. Entretanto, isso não acontece de modo interdisciplinar e sim pelo questionamento do que a outra disciplina deixa de fora. A AD questiona a lingüística pela historicidade, deixada de lado, o materialismo, perguntando pelo simbólico e psicanálise pelo modo como trabalha a ideologia.

E

Efeito-autor: o sujeito se representa no discurso de várias formas. No texto o sujeito ocupa uma posição, enquanto autor, aquele que escreve e organiza os pensamentos. Nesse trabalho, exerce uma função: a de promover a unidade textual, gerenciando o dizer. A terceira forma é aquela que resulta no efeito-autor, isto é, na mobilização de gestos pelos quais se dá a interpretação, ou seja, pela apropriação inconsciente de saberes do interdiscurso.

Efeito-leitor: esse efeito se dá de forma semelhante às formas de representação do sujeito, enquanto autor. O sujeito-leitor

mobilização de gestos de interpretação, isto é, na apropriação, mesmo que inconsciente dos saberes da formação discursiva, por meio das quais identifica-se ou não com a posição-sujeito ocupada pelo sujeito-autor.

F

Formações discursivas: é um noção, segundo Orlandi (2002, o. 43) polêmica, mas fundamental na Análise de Discurso, “pois permite compreender o processo de produção de sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista possibilidades de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso”. Entendemos que no que se refere à leitura e à produção de textos, essa noção é fundamental por várias razões, uma delas é que sinaliza para o outro de onde os sujeitos-autores e sujeitos-leitores escrevem ou leem as materialidades e também porque sinalizam para a ideologia presentes em tudo que os sujeitos dizem/escrevem/pintam/compreendem, mostrando que “as palavras não são indiferentes aos sentidos, como diz Orlandi, com essas mesmas palavras e, Pêcheux o fundador da teoria do discurso.

I

Ideologia/formações ideológicas: essa noção, segundo Orlandi (2002, p. 45), necessita ser re-significada, tendo em vista que o sujeito é sempre instado a interpretar e pela ideologia a interpretação é apagada, simulando, por esse movimento, que os sentidos são homogêneos, instáveis pela produção de evidências de que o sentido é somente um. Orlandi (idem, p. 47) sustenta que a ideologia “não é ocultação mas função necessária entre a linguagem e mundo. Linguagem e o mundo se refletem no sentido de reflexão, do efeito imaginário de um sobre o outro. Pêcheux (1997) destaca que “não há discurso sem sujeito e nem sujeito sem ideologia”. Com isso, destacamos a importância dessa noção e o modo como todo aquele que produz materialidades

textuais, de qualquer ordem, inscreve-se a lugares e, portanto, a formações ideológicas que significam no dizer, na leitura.

Imaginário: O imaginário é o terceiro componente do nó borromeano, de que fala Lacan e se relaciona ao mesmo tempo com o real (impossível de dizer e que escapa à análise) e, de acordo com Venturini (2009, p. 123), com “o simbólico, como aquilo que falta ao sujeito”, sinaliza para deslocamentos realizados, possibilitando a análise a partir da representação do sujeito.

L

Ler/interpretar/compreender: conceitos trabalhados por Venturini (2009), envolvendo ações justapostas. Referem-se ao que Orlandi (2004, p. 70) chama de repetição - a paráfrase - enquanto que a interpretação, segundo a autora, vai além, incluindo as condições de produção (o onde, o como, o quando) e, a compreensão, que abrange, além das condições de produção, também, a memória, que retorna como “o que todo mundo sabe”, mas não possui um sujeito responsável por esse saber. Assim, a repetição empírica realiza a leitura que repete, da ordem do repetível, a repetição formal, não historiciza, mas possibilita a interpretação mais rasa, enquanto que a repetição histórica inscreve o dizer na história, e dá a entender que há sempre diversas possibilidades de ler uma materialidade.

M

Mecanismos discursivos e/ou procedimentos discursivos: modos de criação da “ilusão de verdade”, alcançada pelos efeitos de sentido, que tornam o discurso ‘crível’, por meio do contrato de veridicção. Entretanto, esse contrato varia de texto para texto. Nos textos literários, o enunciador se diz “mentiroso” e nos textos jornalísticos afirma dizer sempre a verdade. O discurso é falso ou

verdadeiro quando se coloca como falso ou como verdadeiro e fabrica efeitos interpretativos que o consideram de um modo ou de outro.

Memória Discursiva: Para facilitar o entendimento, dizemos, simplesmente, que a memória discursiva comporta os saberes dos sujeitos de uma formação social: a cultura, a forma como os sentidos se impõem, enfim o que é conhecido e faz sentido para os sujeitos. É pela memória discursiva que determinadas leituras são possíveis e outras não o são. É por meio dela que um texto ou uma tela se enquadra na ordem do real ou é interpretado como da ordem do absurdo, do cômico ou do trágico.

Memórias não-lacunares: Esse conceito encaminha e define interpretações e leituras fechadas, que sinalizam para a impossibilidade de interpretar/ler também o que não está dito, mas significa porque os sentidos ressoam como algo que faz parte daquilo que constitui o sujeito. Dizendo de modo mais simples, trata-se de simular que não há outros saberes, somente os que estão linearizados no texto. Por exemplo, se dizemos que alguém tem paciência de Jó, entendemos que o sujeito tem MUITA paciência. Para interpretar não é necessário saber que se trata de um personagem bíblico, que sofreu toda sorte de dificuldade (perdeu tudo que tinha, ficou doente) por obra de Satanás, o qual pretendia provar-lhe que Deus não o amava e, mesmo assim, continuou amando e acreditando em Deus. A interpretação é possível pelo interdiscurso, que comporta o significado antes em outro lugar e que não tem um sujeito-autor. Por meio das “lacunas”, não preenchidas, os sujeitos-leitores/espectadores podem realizar diferentes leituras, mesmo que o texto seja o mesmo. As não-lacunares, contrariamente, encaminham para UM sentido e isso se dá pelo trabalho da ideologia.

Metáfora: na Análise do Discurso, a metáfora significa “transferência”, relacionando-se ao modo como as palavras significam, à medida que as palavras não possuem um sentido próprio. O sentido, como diz Pêcheux (1997), depende da inscrição de sujeitos em formações discursivas, por isso, uma mesma palavra pode significar diferentemente. Nesse sentido,

Orlandi (2002, p. 44) afirma que “elementos significantes passam a se confrontar, de modo que se revestem de um sentido”. As formações discursivas, assim, funcionam como o lugar material dos sentidos. A metáfora significa pela repetição, mas repetir não significa dizer o mesmo, mas possibilitar a instauração do diferente. Isso significa que ela se localiza no fio do discurso, mas recebe investimentos da memória.

Metonímia: o funcionamento da metonímia no âmbito do discurso faz ressoar a memória, o que significa antes em outro lugar, como pré-construído e nem sempre está linearizado/escrito ou presente na materialidade textual ou estética, mas significa por meio do que se atravessa, ou seja, pela possibilidade de o sentido sempre poder ser outro. No caso de Erico Verissimo, quando destacamos que a cidade quer se lida/compreendida/interpretada como podendo substituí-lo na ordem do imaginário, falamos de metáfora. A expressão tempo e vento, entretanto, faz com que retorne, mesmo que isso não esteja dito, o escritor. Trata-se do efeito decorrente do processo metonímico.

Nas artes plásticas, o fruidor se deparará cada vez mais com muitas obras em uma, passando a ter a possibilidade de estabelecer uma feixe de relações, no momento em que aceita o convite que o próprio autor lhe faz de ‘operar’ e ‘manobrar’ a obra
BARTHES, (2008).

III UNIDADE

3. O LEITURA E PRODUÇÃO NA PERSPECTIVA DA SEMIÓTICA GREIMASIANA

Conforme sinalizamos, anteriormente, chamamos texto não somente as materialidades estruturadas pelo verbal, mas também, pelo não-verbal, presentes nas artes visuais. Para dar conta desse viés, propomos entrar pela semiótica, que define o texto por duas formas que se complementam e considera que se ele se constitui por uma organização ou estruturação que faz dele um “todo de sentido” – a análise interna - e como objeto de comunicação - análise externa – porque envolve um destinador e um destinatário, contribuindo para o sentido do texto. Essa perspectiva recobre, a nosso ver, os modos como descrevemos o que seria arte, ou seja, construção, conhecimento e expressão.

A teoria semiótica, uma das perspectivas teóricas que ilumina a leitura e a produção de textos proposta no trabalho, ancora-se na pressuposição de que o texto, “só existe quando concebido na dualidade que o define – objeto de significação e objeto de comunicação” (BARROS, 1990, p. 7) (Ver em anexo nº 15). Nessa concepção, o estudo do texto, com vistas à construção de seu ou dos seus sentidos, realiza-se por meio do exame dos seus mecanismos internos e dos fatores contextuais ou sócio-históricos de sua construção, a partir do que é externo. A teoria busca explicar o funcionamento do texto, centrando-se no “quê o texto diz” e “como o diz”, examinando os procedimentos de organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de sua produção de sua recepção.

Diana Luz Pessoa de Barros é Professora Titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) e coordena o curso de Pós-Graduação em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Participa ativamente das associações de Linguística como ABRALIN, ANPOLL e dos eventos nacionais e internacionais da área. As suas principais obras são “Teoria Semiótica do Texto”, (1993), “Os discursos do Descobrimento”, (2000), “Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade, em torno de Bakhtin” (1994). O foco de sua pesquisa gira em torno dos Estudos da Teoria e Análise do Discurso e do Texto, Análise da Conversação (participou do Projeto NURC/SP – estudo da norma culta urbana, coordenada por Ataliba de Castilho), Estudos da Língua Falada e Semiótica Narrativa e Discursiva.

Para chegar à leitura ou ao sentido, nesse campo teórico, o trabalho analítico centra-se no plano de conteúdo, nos termos de Fiorin (Ver em anexo nº 16), que na modalidade estética é entendido como forma e na semiótica se estrutura sob a forma de percurso gerativo de sentido (PGS), cuja preocupação inicial é a abstração das diferentes manifestações. O percurso parte da estrutura superficial – a mais simples – e encaminha-se para as especificidades da expressão – as estruturas mais complexas. O percurso em tela divide-se em três níveis: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo. Cada um destes três níveis possui um componente semântico e um componente sintático, que se complementam.

A seguir, propomos a leitura de três textos pertencentes, ao que chamamos na introdução, de segundo eixo, cujo tema é a violência, recortada em duas modalidades: a resultante das guerras e a violência social. As duas são violências porque “coisificam” e “animalizam” o homem, condenando-a à miserabilidade.

A leitura da violência vinda das guerras realiza-se por meio de dois textos/poemas de Vinicius de Moraes - “A rosa de Hiroshima” e a “Bomba atômica” – e também, por meio da imagem da bomba (que tomamos como um terceiro texto), porque se aproxima plasticamente da rosa, fazendo sentido por essa semelhança. À medida que analisamos essas materialidades, vamos colocando questões teóricas.

3.1 BOMBA ATÔMICA, E ROSA DE HIROXIMA: IMAGEM E POESIA

Propomos ler, na perspectiva da semiótica, “A Rosa de Hiroshima” e “A bomba atômica”, textos de Vinicius de Moraes. O impulso criador, nesses dois textos, é a tragédia causada pela bomba lançada sobre as cidades de Hiroxima e Nagasáki, em 1945. Os sentidos, nesses textos, constituem-se e se legitimam/ancoram-se no efeito devastador da bomba, não só no presente da época, quando morreram milhares de pessoas, mas também, em relação ao futuro, comprometido pelos efeitos radioativos dela, prejudicando/inviabilizando o nascimento e a vida de gerações futuras de japoneses. Por isso, o poeta diz que a bomba “é uma rosa hereditária”. Trata-se de arte engajada

José Luiz Fiorin (Birigui, 1942) é, segundo especialistas, um dos lingüísticos que mais produz na atualidade. O seu trabalho se insere na Pragmática, Semiótica e Análise do Discurso. Os temas principais da sua obra são: enunciação, estratégias discursivas, procedimentos de constituição do sentido do texto e do discurso, produção de discursos sociais e verbais. Tem intensa participação em órgãos públicos; é representante da área de Letras e Linguística (1995-1999) na Capes, FAPESP (Fundação de Apoio à Pesquisa de São Paulo), membro do Conselho deliberativo do CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), do Conselho deliberativo da ABRALIN (Associação Brasileira de Linguística) e do GEL (grupos de Estudos Linguísticos de São Paulo). Em eventos da área, Fiorin se destaca pelo trabalho realizado e pela presença constante, sem contar com a validade e densidade do trabalho.

e, segundo Kothe (1981, p. 109), “toda ‘arte’ sempre foi ‘engajada’, mas se ela não for mais do que isso, não é arte”.

Por se tratar de arte engajada, é relevante que a leitura desse poema priorize a contextualização histórica dos conflitos europeus depois da 1ª. Guerra Mundial e destaque o episódio do dia 6 de agosto de 1945, como o ponto alto e trágico desses conflitos. É importante, igualmente, relacionar esse episódio com o percurso artístico de Vinicius de Moraes e também com a sua vida pública, sem deixar de verificar a temática de sua obra antes disso. Será que o sentimento humanista não se constituiu como uma virada histórica em sua obra? O que se sabe, é que é então, a temática da obra de Vinicius de Moraes restringia-se ao amor, à beleza feminina e a cantar Copacabana como um lugar ideal, sem adentrar nos problemas sociais e humanos. Esses dois poemas representam, portanto, uma ruptura com o que o poeta vinha produzindo até então.

A leitura de , pelo viés da semiótica, tem início pelo nível fundamental, que se estrutura em torno da contradição instaurada, nesse poema, entre a rosa como símbolo de vida e da beleza X a bomba como uma rosa portadora da não-vida, isto é, da morte, da doença e do comprometimento das futuras gerações de japoneses. De um lado, há a afirmação da vida, que não está explicitada nesse nível, advindo dos sentidos da rosa-flor como efeitos positivos. De outro, a Rosa de Hiroshima é a anti-rosa, pois espalhou a dor e a morte, mas não só isso: ela espalhou também a destruição de várias gerações, impossibilitando a vida. A aproximação entre a rosa e a bomba pode ser lida/interpretada a partir dos enunciados que estruturam o texto imagético a partir da bomba, isto é, pela cor vermelha, de quando a bomba detona, olhando-se somente a imagem. Pela exterioridade e simbologia, tem-se que a rosa é vermelha, assim como são vermelhos os ferimentos causados pela bomba.



Fig. 02 – Bomba Atômica. Imagem retirada do site:
<http://folheteen.blogspot.com/2007/09/rosa-de-hiroshima.html>, às 23 h09, do dia 07 de março de 2011.

A rosa de Hiroxima

Pensem nas crianças
Mudas telepáticas
Pensem nas meninas
Cegas inexatas
Pensem nas mulheres
Rotas alteradas
Pensem nas feridas
Como rosas cálidas
Mas oh não se esqueçam

Da rosa da rosa

Da rosa de Hiroxima

A rosa hereditária

A rosa radioativa

Estúpida e inválida

A rosa com cirrose

A anti-rosa atômica

Sem cor sem perfume

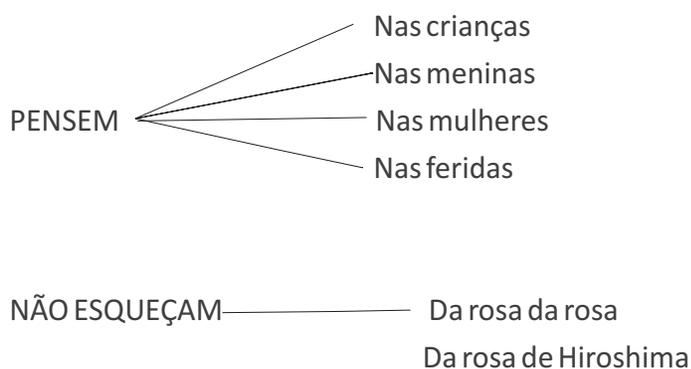
Sem rosa sem nada.

Fragmento retirado do

<http://www.revista.agulha.nom.br/vm.html#arosa> . Acesso em 05 de fevereiro, às 00:36 min.

(Ver anexo nº 17)

Adentrando à semântica do nível fundamental, lemos o que está além das aparências, isto é, as abstrações, que marcam a diferença entre os valores ou traços que a rosa e a bomba possuem em comum. Os elementos de base semântica recebem a qualificação semântica de euforia x disforia. O poema de Vinícius de Moraes apresenta somente valores disforizantes, como podemos observar no esquema mais adiante, o poema se estrutura entre um verbo no imperativo afirmativo (pensem) e outro no negativo (não esqueçam), encaminhando para uma tomada de consciência, que “mostra” o quanto a rosa não é rosa, mas, ao mesmo tempo, ela é anti-atômica, porque depois dela, não haverá outra, tamanha a destruição causada. Podemos dizer, então, que ser anti-atômica seria um valor positivo, mas os efeitos desse valor são bastante insignificantes, tendo em vista a devastação causada. Observemos, pelo esquema analítico abaixo, os sentidos da Rosa de Hiroshima:



O verbo pensar convoca/compromete/ chama o interlocutor e os substantivos (crianças, meninas, mulheres) fazem ressoar etapas de uma vida normal, em que as crianças do sexo feminino são pequenas, crescem e se transformam em meninas e depois em mulheres e, depois, na ordem natural, em mães. A normalidade se quebra com os adjetivos ou qualificadores negativos em relação às crianças (mudas, telepáticas), que negam o barulho, o riso, o que é próprio delas. As meninas (cegas, inexatas) e as mulheres (rotas alteradas). Temos um percurso iniciado com criança problemática e que encaminha

para meninas sem barulho e mulheres, que num percurso normal/natural se transformariam em namoradas, noivas e mães. O trágico é que esse percurso se altera... E um terceiro elemento surge: as feridas, que não são quaisquer feridas, são como rosas cálidas. E aí, a leitura torna-se mais produtiva, quando se constrói uma imagem de uma rosa cálida, vermelha, molhada, viva... A imagem do que seria belo, da ordem do sublime e do singelo, transforma-se em sentimento de horror, porque as feridas é que são vermelhas, vivas, molhadas... Trata-se de um espelho do horror, da violência da guerra. Novamente, nesse contexto, o espelho “invertido”, que transforma o belo em feio.

O segundo verbo, agora no imperativo negativo, que assim como o verbo da primeira parte é convocatório, diz: “não esqueçam” e quem não esquece, não esquece de alguma coisa, isto é, da rosa da rosa/da rosa de Hiroshima. Quer dizer, aquele que se instaura pelo efeito-autor, constrói um efeito de unidade e conclama o leitor como o outro, o seu reverso. Ele diz, também, que esta não é uma rosa, mas uma imagem de rosa, uma representação. Até aí, tudo bem. Mas a rosa é rosa da rosa. Ela é de algum lugar: é de Hiroshima. O nome do lugar se transforma não em um nome de lugar, mas na representação de uma tragédia, porque a rosa é hereditária, radioativa, estúpida e inválida. Trata-se da negação de valores da rosa-flor. Além disso, ela possui algumas características: ela tem cirrose, é anti-rosa atômica e não possui perfume/nem rosa/nem nada. Com essas características se chega, afinal, à negação de qualquer valor positivo, pois ela não é rosa, sua função está na construção de uma imagem viva dos efeitos da bomba.

Essa primeira leitura é possível, se for levado em conta o nível semântico, o modo como as palavras convocam para imagens de rosa e como essa imagem se desconstrói, à medida que o autor vai pouco a pouco desnudando-a, dando visibilidade a elementos concretos que entram em conjunção com a bomba. Entretanto, a imagem da bomba, quando explode, e depois sobe ao ar, encaminha também para rosa, pela cor vermelha, mas também pela plasticidade. Ela nasce fina, como se se tratasse de um caule e depois fica maior, fazendo com que ressoem significantes que lembram pétalas, as quais se formam pela

fumaça radioativa que se espalha pelo ar. Trata-se do que Foucault (2008), designa de similitude, diferenciando-a de semelhança. O autor se refere ao *Cachimbo*, desenho de Magritte, no qual há uma legenda dizendo “isto não é um cachimbo”. No sentido enfocado, a semelhança encaminharia para o mesmo, fechando a interpretação e a similitude “multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras” (idem, p. 64).

Assim acontece com a “*Rosa de Hiroshima*”, que não é apenas semelhante à rosa, porque aí se trabalharia/entenderia apenas ser semelhante a ela. A imagem abre para outras afirmações, instaura efeitos de estranhamento e serve para mostrar a bomba como rosa, instaurando a negatividade pelas características da rosa-flor, isto é, ser cálida, viva, úmida. Referindo-se à ferida, o efeito de sentido é de desastre total, para não dizer catártico. Isso referenda que nem toda criação é bela, diferenciando-se do horror, considerando a possibilidade de o negativo instaurar o belo.

O segundo nível da análise semiótica é o das estruturas narrativas, no qual se observa o modo de construção de uma diegese, que encaminha para um final. Os valores se constituem, nesse nível, a partir de sujeitos, os quais são investidos de valores positivos ou negativos. manipulação infere a presença de um sujeito (papel narrativo e não uma pessoa), que age sobre o outro para levá-lo a querer e/ou dever fazer alguma coisa. No poema de Vinícius de Moraes há um sujeito que manipula outros sujeitos e lhes dá ordens afirmativas e negativas: PENSEM e NÃO ESQUEÇAM. Há, então, um manipulador, que busca interferir na ação dos sujeitos, havendo também, sujeitos passíveis dessa manipulação. Ocorre, nesse nível, a transformação/passagem de um estado a outro e, a sucessão de estabelecimentos ou de rupturas de contratos. É assim que as crianças passam a meninas e estas a mulheres.

Vale destacar, a produtividade dada pela diferenciação, nesse nível, entre narratividade e narração. A narratividade de um lado, é um componente inerente a todos os textos e implica a transformação de conteúdos realizados pelo fazer transformador

de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca de valores que estruturam determinados objetos. Diante disso, segundo Barros (1990, p. 28), pode-se dizer que “As estruturas narrativas simulam a história de busca de valores, da procura do sentido”. Já a narração é a característica de uma classe de textos, envolvendo a transformação ocorrida entre um estado inicial e um estado final e se liga a personagens individualizadas. Mesmo em se tratando de um poema, há a narratividade (transformação) pela ação do sujeito, na poesia, chamado de “eu-lírico”, e há o narrativo também, pelo percurso que vai de crianças a mulheres e depois da rosa à rosa de Hiroshima, por meio de enunciados do fazer: pensem/não esqueçam. O estado de conjunção da rosa com a rosa e depois de disjunção dessa rosa representada com a rosa de Hiroshima.

O nível discursivo é o mais complexo e concreto do percurso gerativo de sentido e o mais próximo da manifestação textual, espaço do “desvelamento” da enunciação e da manifestação de valores sobre os quais se ancora o texto. Nesse nível, o trabalho de análise/leitura se dá pelos mesmos elementos da análise da narrativa, mas retoma aspectos que foram deixados de lado nas projeções da enunciação no enunciado, ou seja, os recursos de persuasão utilizados para manipular o enunciatário e a abertura figurativa dos conteúdos narrativos e abstratos. De acordo com Barros (1990), as “marcas” deixadas pelos esquemas narrativos assumidos pelo sujeito da enunciação, quando os converte em discurso, permite recuperar a instância da enunciação, sempre pressuposta pelo enunciado.

Na sintaxe discursiva são analisadas as projeções da enunciação no discurso enunciado e as relações argumentativas entre o enunciador e o enunciatário. Esses dois procedimentos são utilizados pelo enunciador para persuadir o enunciatário a crer e a fazer, confundindo-se, na maioria das vezes, pois os mecanismos empregados na produção do discurso servem, também, como meios de o enunciador levar o outro a crer na “verdade” do seu dizer (idem, p. 26).

A leitura do poema em tela serve para mostrar como o sujeito da enunciação (poeta/autor) faz “escolhas” para projetar

o discurso de forma a alcançar os efeitos de sentido que deseja produzir. Dois efeitos básicos produzidos pelo discurso para provocar no enunciador a ilusão de verdade: a proximidade ou distanciamento da enunciação e o de realidade ou referente. É assim que a rosa-flor e a rosa bomba atômica instaura esses efeitos, construindo um efeito de verdade, por meio do que é conhecido – a flor – que torna visíveis os efeitos da bomba. É assim que feridas/rosas se aproximam e simulam efeitos de verdade.

A semântica discursiva dá conta dos procedimentos de figurativização e da tematização, responsáveis pela organização dos valores inscritos no discurso (semântica). O enunciador, ao concretizar o discurso, escolhe como quer passar ao enunciatário a sua mensagem, se a quer mais concreta ou abstrata. No primeiro, recobre-a com figuras e no segundo, utiliza-se de traços semânticos recorrentes. A essa reiteração de temas e figuras denomina-se isotopia, que assegura a linha sintagmática do discurso, bem como a sua coerência semântica.

A rosa é, assim, uma figura pela qual há a representação, que se efetiva pela demonstração, que vai do modo mais concreto da imagem do sofrimento, representado pela figura da flor ao contrário. Entretanto, a temática do poema é a da violência, da dor, da destruição. Não se trata, entretanto, da destruição em si, daquela destruição que esfaca e termina com toda e qualquer possibilidade de vida. Trata-se de um sofrimento que perdura, porque a rosa é radioativa, hereditária. O efeito dela vai durar e produzir consequências em gerações e gerações de japoneses.

Ney de Souza Pereira (Bela Vista, 1941) foi integrante do Grupo Secos & Molhados (criado em 1973), quando interpretou e gravou a música Rosa de Hiroshima, composta por Vinicius de Moraes. O nome artístico Ney Matogrosso foi adotado em 1971. Além de cantor, é coreógrafo, iluminador e dançarino e, também atua como diretor de espetáculos musicais, sendo considerado ainda hoje, um dos maiores intérpretes da música brasileira. A sua característica principal é a musicalidade e a plasticidade visível no modo como trabalha o corpo pela dança e pela pintura expressividade do rosto. Ele não apenas interpreta as músicas, faz mais, ele dá vida a elas por meio de movimentos corporais e do olhar. É dono de uma voz aguda. Com a música *Pássaro* apareceu vestido (se assim se pode dizer) de macaco, usando adereços como pêlos, chifres, pulseiras de dentes de boi. Este trabalho não alcançou sucesso de público, mas logo vieram outros que o colocaram no topo da carreira, especialmente pela mistura de gêneros e tendências musicais. Em termos de representação, ele é totalmente transgressor e político. No período militar deu visibilidade à indignação mostrando a sua masculinidade por meio de coreografias erotizantes, buscando influenciar uma geração de artistas. Dados retirados da http://pt.wikipedia.org/wiki/Ney_Matogrosso

3.2 ROSA DE HIROSHIMA: MÚSICA, MOVIMENTO E O CORPO

O poema de Vinicius de Moraes “Rosa de Hiroshima” foi musicado e gravado pelo grupo “Secos e Molhados”, em 1973. Ney Matogrosso, (Ver em anexo nº 18) fazia parte do grupo e foi o intérprete. O arranjo musical é de Gerson Conrad, mas importante mesmo é ler, junto à poesia, também a interpretação de Matogrosso, a dança e também o modo como ele se movimenta e significa a letra da música por meio do corpo e do olhar. A predominância da cor preta na maquiagem e também

nos detalhes do arranjo na cabeça constroem uma figura surreal. Relevante é também a expressão dura da face que faz retornar “as crianças mudas telepáticas”, “as meninas cegas inexatas” e “as mulheres rotas alteradas”. A imobilidade dos olhos sinaliza para a vivência dos horrores da bomba.

No *site* do youtube é possível visualizar a interpretação e ouvir a música, mais do que isso, se pode viver a emoção e os efeitos conseguidos pela conjugação das palavras, dos movimentos do cantor. No início da música ele aparece com os braços tapando os olhos. O seu dançar é parado, vagoroso, assim como é a descida da bomba. Pode-se ler/ interpretar/ compreender nessa lentidão, a leitura do poema “A bomba atômica”, em que ela aparece como coitada que não gosta de matar, caindo tão vagorosamente que é possível um pássaro pousar e depois voar, até que caia finalmente no chão. Ney Matogrosso, por sua interpretação, pela vagarosidade do dançar e pela dramaticidade da não-expressividade constrói o efeito de espanto e de horror a que encaminha a letra, conforme analisamos anteriormente.

http://www.youtube.com/watch_popup?v=9YJaaVAQ51E&vq=small#t=14
Este é o endereço em que se pode ouvir a música, mas também ver a interpretação de Matogrosso. Ele não canta só com a voz, mas também com o corpo, com os olhos, com as mãos. Vale a pena conferir...

Marcus Vinicius de Mello Moraes (Rio de Janeiro, 1913-1980) possui uma obra poética bastante intensa e também atuou como compositor, como cineasta, como crítico de arte, ocupando também cargos políticos. Em 1946, assumiu o primeiro posto diplomático, como vice-cônsul do Brasil, em Los Angeles, Califórnia (USA), permanecendo por quase cinco anos longe do país. Popularmente, se destaca pelos vários casamentos e, segundo Carlos Drummond de Andrade, citado pelo biógrafo oficial de Vinicius – José Castello - no texto *Vinicius o poeta da paixão – uma biografia*, ele foi um homem que viveu “sob o signo da paixão”. Segundo Bosi (2006, p. 459), “Vinicius será talvez depois de Bandeira, o mais intenso poeta erótico da poesia brasileira moderna”. O sensualismo de que fala Bosi se caracteriza pelas reservas de uma educação jesuítica que o faz oscilar “entre as angústias do pecador e o despejo do libertino”. *O poemas Rosa de Hiroshima e Bomba atômica* estão inscritos na terceira fase da sua obra, na qual há a valorização do humano, e se caracteriza pela denúncia e pela indignação diante da miséria humana. Bosi (idem, p. 459) destaca, nessa fase, *O operário em construção*, que fecha sua *Antologia Poética*.

3.3 A BOMBA ATÔMICA: MUSICALIDADE, PLASTICIDADE

A “Bomba Atômica” se insere na mesma temática da Rosa de Hiroshima. Ambos são poemas de Vinicius de Moraes (Ver em anexo nº 17). A leitura que propomos centra-se no modo como os sons significam e por eles constroem imagens. A leitura de um texto como esse demanda que se preste atenção na formatação, e nas redes de sentido que se instauram. Por isso, organizamos um esquema que sinaliza para essas redes e os sentidos que elas constituem. A organização se dá em torno de uma definição “A bomba atômica é triste”, e a partir dessa definição são descritas as razões dessa tristeza. Uma das razões é que ela “cai sem vontade...” e esse “sem vontade” e a caída parecem ser involuntária, posto que a ação de cair não depende da bomba. Para significar, mostrar o quanto ela cai devagar é usada a figura do passarinho, que é rápido, e que nunca se deixa pegar, mas ele poderia pousar na bomba e ainda voar. Mas a bomba é mesmo

coitada, mais coitada ainda, porque apesar de vagarosa, mata, embora não goste de matar, mata tudo.

A musicalidade desses versos, o modo como as palavras se encadeiam, a repetição e a própria escolha lexical instauram uma espécie de marcha fúnebre, decorrente da tristeza da bomba personificada como vítima usada e explorada, que sem querer cai... Juntando o devagar e depois abruptamente o “cai” se constitui o efeito que se sustenta no “ao matar mata tudo/animal e vegetal/Que mata a vida na terra/E mata a vida no ar/Mas que também mata a guerra/Bomba atômica que aterrã!/Pomba atônita da paz!”. Nos espaços do poema há o trabalho da contradição, a presença da morte em tudo e a impossibilidade da vida... Mas... OH!!! Ela mata até a guerra... Por isso ela é uma POMBA... não é uma pomba qualquer, ela é atônita, ela é da paz.

A expressão “Ser atônita e ser da paz...” dá visibilidade ao modo como se constrói um barulhão/uma tristezONA... Daí, iniciamos nossa leitura do P e do B, nos sentidos que se instauram pelos sons... pela língua significando... O poema se constrói no contraste entre a vida X morte, bomba X bomba, paz X guerra. A união de palavras opostas, que instauram sentimentos/sensações que se excluem, contribuindo para o efeito de sentido de apavoramento durante a leitura e também pela visão... Imagens se materializam por meio dessas contradições. A bomba é, apesar de ser pomba, apavorante, aterradora, mas é, contraditoriamente, uma miragem. Sendo miragem, ela poderia não existir. Ela é também desejo, não só do poeta, mas de todos. Esse desejo se materializa/concretiza no próprio poema:



Nunca mais, oh bomba atômica/nunca mais
em tempo algum, jamais/seja preciso que
m a t e s / f i q u e a p e n a s a t u a
imagem/aterradora miragem...

Nas oposições fundamentais em que se constrói o poema e os efeitos de sentido dele, uma das mais importantes se realiza pelo contraste entre o /b/ e /p/, cujo pronunciar parece simular VAI caindo DEVAGAR /p/ e depois, quando CAI /b/ e depois no

subir de seus gases /p/, que se repetido simula um espalhar-se, dissipar-se... Bomba/pomba ao aparecerem juntas, nesse contexto de violência causada pela guerra causam estranhamento e isso ocorre pela oposição sonora/surda.

Esse contraste entre /p/ e /b/ é fundamental, por representar a explosão da bomba no som de /b/ e a explosão /p/ (baque seco ao cair) no nível da manifestação. Quanto ao conteúdo, são explorados os efeitos da bomba, trazendo a morte e a tristeza. Cabe salientar, que a morte causada pela bomba não é qualquer morte. É uma morte duradoura, que afeta as gerações futuras e que continuará na hereditariedade genética dos contemporâneos desse tempo, os quais estarão impossibilitados de voltar à normalidade, pois a radioatividade mata também o que não é visto.

A relação com a pomba se dá porque a bomba, ao explodir, trouxe a paz: “ao matar mata tudo: animal, vegetal, a vida na terra, a vida no ar e também mata a guerra”. Mata a guerra porque não sobram pessoas para lutar diante de tanto poder de destruição, ou então, devido aos efeitos duradouros e impossíveis de serem revertidos que ela causa. Nesse sentido, instauram-se duas isotopias semânticas que definem a bomba: flor e pomba, numa metáfora, como figura discursiva. Como pomba, ela é “pomba atônita”, no contraste entre surda e sonora /p/ e /b/. E bomba como flor “como flor puríssima de urânio/desabrochada no chão”, como uma “Loelia mineral carnívora/rádica/radical”.

O estranhamento e os sentidos negativos e aterradores da pomba-poema recorta e significa o medo que tomou conta do mundo em 1945, quando os Estados Unidos utilizaram a bomba e atacaram a pequena cidade de Hiroxima, provocando a morte de 80.000 pessoas e ferimentos em 40.000 outras, conforme dados contidos na wikipedia e que podem ser acessados no endereço a seguir [http://pt.wikipedia.org/wiki/Hiroshima_\(cidade\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Hiroshima_(cidade)) . Três dias depois, outra bomba foi lançada sobre Nagasáki, deixando 40.000 mortos e 25.000 feridos. Diante de tanto poder de destruição, a guerra terminou, e isso possibilita que o poeta signifique a bomba ou a transforme/interprete como pomba.

Nessa contradição, há a convivência em um mesmo campo da morte e da paz, pois a bomba matou, comprometeu o futuro dos japoneses devido à radioatividade, entretanto, ela significa paz. Essa paz encaminha também para a não-paz, pois depois de tal destruição é difícil pensar em outra bomba. O número de mortos sinaliza para o tamanho da tragédia e ocorreram quando da explosão da bomba. Os efeitos mortíferos e hereditários da bomba, todavia, continuaram atingindo as gerações futuras e são irreversíveis.

Por meio do jogo de oposições, principalmente entre a vida X morte, paz X guerra, o poeta busca sensibilizar os interlocutores. Na poesia, esses jogos opositivos se estruturam no nível da manifestação pela escolha do léxico, das antíteses, da recorrência de sons, das metáforas e das simbologias, construindo a significação. O conteúdo está em relação com o suporte linguístico, escolhido para desencadear a emoção, mais do que deixar mensagens.

O jogo entre a bomba e a pomba se dá por meio da bomba atômica x pomba atônica, tonta, indicando para a perplexidade constitutiva do dizer. A similaridade instaurada pela metáfora que junta bomba e rosa decorre da imagem da bomba quando cai, conforme sinalizamos anteriormente. A contradição instaura-se pelo fato de a destruição trazer a paz. A imagem abaixo é do memorial da paz e está localizado na cidade japonesa de Hiroshima, e rememora/comemora a desgraça, como guerra e destruição que deve ser evitada.

3.4 A BOMBA ATÔMICA NO CINEMA: RAPSÓDIA EM AGOSTO

A bomba atômica foi de tal modo aterradora e apavorante, que serviu de impulso criador também no cinema no mundo todo. Talvez isso tenha acontecido devido à importância do tema. Entretanto, a leitura que efetivamos diante desse impacto encaminha para a aproximação da bomba com a rosa, por meio de metáforas, conforme cantada por Vinícius de Moraes, instaura um efeito de verdade. A bomba, apesar de ter destruído, trouxe a paz, e essa paz decorreu da própria destruição e dos impactos dela, podendo ser comparada com a pomba.

Na verdade, os dois poemas de Vinícius de Moraes aparecem como sendo um só, tal a similitude que ocorre entre eles. Isso é tão relevante que quando se procura pela obra do poeta-cantor se encontra com mais frequência a “Rosa de Hiroshima”, desconsiderando “A bomba atômica”. Assim, há duas metáforas para a bomba, uma como rosa e outra como pomba. De acordo com Alves, o filme “Rapsódia em Agosto” foi produzido em 1991, por Akira Kurosawa “é uma composição poética que trata de uma dor que não cicatriza”, estruturando-se como narrativa, cujo pano de fundo é a vida japonesa na modernidade.

O enredo comporta um simulacro do que poderia ter acontecido. Trata-se de uma senhora, que perdeu o marido devido à bomba atômica que explodiu em Nagasaki. Ela recebe a visita dos netos e de um filho (Clark) que não via há muito tempo. Segundo Alves, no enredo há o entrelaçamento do presente, do passado e também divagações que antevêm um futuro. O tema desenvolvido é de arrependimento e de pedido de perdão, envolvendo os jovens e o tio, portanto gerações diferentes. É relevante a discussão desencadeada em torno da história americana, que desconsidera a bomba, como se ela jamais tivesse sido detonada, esquecendo-se de que, para os japoneses e para o mundo, ela será sempre uma ferida aberta. Isso pode ser comprovado e é lembrado por Alves, por meio da citação de vários poetas que criaram suas obras em torno desse tema.

O que nos interessa aqui, entretanto, não é a sinopse do filme, mas uma perspectiva de leitura desse filme. Então, pensamos que é relevante buscar as filiações daquele que escreveu o enredo e o produziu. Seria ele apenas um crítico ferrenho dos Estados Unidos? Ou ele seria um humanista bastante preocupado com o futuro do mundo? É interessante, igualmente, retomar a história da bomba atômica, as implicações para a guerra ou para a paz. Igualmente relevante para a leitura do filme é saber em que circunstâncias essa bomba foi detonada. Quem foi o inventor desse artefato mortífero e quais os objetivos a que atende a construção de uma bomba.

Em relação à produção, seria bem produtivo imaginar o drama de pesquisadores que, em nome da ciência, constroem máquinas mortíferas e destruidoras da humanidade. Será que a

intenção inicial é essa? Será que se pode tudo em nome da ciência? Essas reflexões dariam um bom texto de ficção, considerando que jamais se consegue alcançar os sujeitos naquilo que os constitui.

Na perspectiva do filme, é possível ler também, por meio de elementos da semiótica, a simbologia, os contrastes, as oposições e as isotopias que se instauram. É importante lembrar das cores, da expressão corporal, da voz, da música, dos tons altos, baixos, agudos ou estridentes, sem esquecer dos elementos da natureza. A maior parte das ações acontecem na penumbra ou em ambientes fechados? Todos esses são elementos importantes para a leitura interpretativa.

3.5 GLOSSÁRIO DE TERMOS E DE NOÇÕES DA UNIDADE

A maioria dos termos e das noções dessa terceira parte pertence ao campo da semiótica, enquanto disciplina, mas não se desvincula da discursividade. É importante e salutar comparar as duas teorias, observando o que é produtivo e o que não o é, em uma e em outra.

E

Enunciado: Fiorin (1997) destaca que o enunciado existe em função comunicativa, assim, o produtor do discurso desdobra-se num enunciador (que realiza um fazer persuasivo) e num enunciatário (que realiza um fazer interpretativo).

Enunciação: A enunciação faz a mediação entre os esquemas narrativos e as relações discursivas e se define pelas instâncias do eu-aqui-agora, que opera para realizar a produção discursiva, no espaço do aqui e no tempo do agora. Assim, as projeções da enunciação são estudadas por meio da actorialização, da espacialização e da temporalização. Segundo Greimas, apud Barros (1990, p. 74), “a enunciação produz o discurso e, ao mesmo tempo, instaura o sujeito da enunciação. O lugar da

enunciação (eu-aqui-agora) é semioticamente vazio e semanticamente cheio, como um depósito de sentidos. A projeção para fora dessa instância, dos actantes do discurso e de suas coordenadas espaço-temporais, instaura o discurso e constitui o sujeito da enunciação pelo que ele não é". Na perspectiva discursiva, a enunciação não é estanque e nem fechada, e também não é o sujeito, enquanto indivíduo que a instaura, pois, o sujeito, na teoria do discurso, é sempre uma posição.

Euforia e disforia: o primeiro elemento (euforia) representa o valor positivo, caracterizando, por exemplo, a conjunção de determinado ser a determinado valor. O segundo sinaliza para valores negativos, que caracterizam a disjunção do ser a determinado valor. Os valores de que trata a euforia e a disforia, entretanto, são virtuais, pois não existem sujeitos entrando em conjunção ou em disjunção em relação a determinados valores. De acordo com Fiorin (1997) e Barros (1990), euforia e disforia não são valores determinados pelo sistema axiológico (classificatório) do leitor, mas estão inscritos no texto.

F

Figurativização: procedimentos mobilizados pelo enunciador para dar visibilidade a determinados valores investidos de concretude. Por exemplo, nas fábulas, determinados animais figurativizam valores, a bruxa é a figura da maldade nos contos populares "a mulher do João piolho" figurativiza a teimosia. Segundo Greimas, a figurativização é um investimento semântico, através do qual se acrescentam figuras de conteúdo que recobrem o nível abstrato dos temas. O discurso figurativo resulta da construção de sentido efetuada pelo sujeito da enunciação, cujo trabalho é representado pelo percurso gerativo. É um recurso utilizado pelo enunciador para fazer com que o enunciatário reconheça imagens do mundo real, e a partir daí, creia na verdade do discurso. A aceitação ou não do conteúdo proposto depende do reconhecimento das figuras apresentadas como figuras do mundo natural. O fazer crer e o crer

pressupõe um contrato de veridicção que regulamenta o reconhecimento das figuras que recobrem o discurso.

I

Isotopia semântica: segundo Greimas e Courtés (2008, p. 276), a isotopia “torna possível a leitura uniforme do discurso”, dissolvendo as ambiguidades e orientando para um efeito de sentido mais homogêneo. O teórico distingue a isotopia figurativa da isotopia temática, mostrando a passagem do abstrato ao figurativo. Segundo Greimas e Courtés (2008, p. 213), as figuras encaminham para temas, construindo um percurso figurativo “um encadeamento isotópico”, funcionamento semelhante à de “redes parafrásticas”, da perspectiva discursiva.

Ler/interpretar/compreender: conceitos trabalhados em Venturini (2009), envolvendo ações justapostas. Referem-se ao que Orlandi (2004, p. 70) chama de repetição, a paráfrase; de interpretação, que segundo a autora vai além, incluindo as condições de produção (o onde, o como, o quando) e, a compreensão, abrange, além das condições de produção, também a memória, que retorna como “o que todo mundo sabe”, mas não possui um sujeito responsável por esse saber. Assim, a repetição empírica realiza a leitura que repete, e é da ordem do repetível; a repetição formal, não historiciza, mas possibilita a interpretação mais rasa; e a repetição histórica inscreve o dizer na história, possibilitando a compreensão, isto é, as diversas possibilidades de ler uma materialidade escrita.

N

Nível fundamental: primeira do percurso da geração de sentido de um texto. Nesse nível, são determinadas as estruturas elementares do discurso. A sintaxe desse nível abrange uma

operação de negação e outra de asserção, demonstradas por meio do quadrado semiótico de Ricouer (1980), para estabelecer relações lógicas existentes no texto. Essas relações são de contrariedade, contradição e complementaridade que ocorrem na estrutura elementar do texto. Entende-se como contrariedade a oposição semântica entre dois termos que estão no mesmo eixo semântico, por exemplo, entre os termos morte x vida, não-morte e não-vida, em que cada um possui um conteúdo positivo. A contradição ocorre entre vida x não-vida e morte x não-morte, definindo-se, portanto, pela presença e pela ausência de um traço. A complementaridade, por sua vez, sinaliza para elementos que se opõem, por exemplo, morte x não-vida e vida x não- morte. Há, concomitante a esse nível, mais dois níveis, o nível narrativo e o discursivo.

P

Plano de conteúdo: corresponde ao significado, nos termos de Saussure. No sentido semiótico, o plano do conteúdo se relaciona com a forma, substância, expressão. A partir de Hjelmslev, esse plano se inscreve na semântica, isto é, como a possibilidade de fazer sentido, por meio de percursos gerativos. Um plano de conteúdo é sempre veiculado por um plano de expressão, que pode ser verbal, gestual ou não-verbal, incluindo, então, as artes visuais. Dessa forma, o texto em si, segundo teóricos inscritos na semiótica greimasiana, tem uma função simbólica, e se dá a ler pelo nível da manifestação – o mais aparente – plano de conteúdo/plano da expressão.

Plano da expressão: é a manifestação do conteúdo, segundo Greimás e Courtés (2008, p. 95), a semiose do conteúdo e da expressão “permite explicar a existência de enunciados”.

T

Tematização: para entender a tematização é importante retomar a figurativização, pois os temas são mais abstratos, isto é, trabalham com idéias. Para falar de teimosia, por exemplo, há argumentos e não uma figura concreta, real. Segundo Greimás e Courtés (2008, p. 496), “no quadro da semântica discursiva, o percurso temático é a manifestação isotópica, mas disseminada de um tema”. A tematização se caracteriza pela formulação de valores de modo abstrato e pela organização desses temas em percursos que se constituem de recorrências de traços semânticos ou semas concebidos abstratamente. O exame dos temas se realiza pela determinação de traços recorrentes no discurso, dotando-o de coerência. A análise desse procedimento exige a consideração de dois aspectos, quais sejam, a organização dos percursos temáticos em função da estruturação subjacente e as relações existentes entre tematização e figurativização. O percurso temático se constitui pela formulação abstrata de valores narrativos, cuja recorrência depende da conversão de sujeitos narrativos em atores que cumprem papéis temáticos e da determinação das coordenadas espaço-temporais para os percursos narrativos.

IV UNIDADE

4.0 CRIAÇÃO/PRODUÇÃO DA MATERIALIDADE ESTÉTICA: PONTO DE VISTA DE UM CRIADOR



Ler biografias, autobiografias e memórias é percorrer também meio caminho entre o que o texto quer dizer e o que realmente diz e leitor jamais completará o inteiro percurso da verdade. [...] A única verdade possível é a da linguagem, esse ser que se dobra sobre si mesmo, cobra a engolir a própria cauda. KIEFER (1997).

Muito se tem pensado em termos de teoria acerca do processo de criação de uma obra, seja ela de arte, ou não. Propomos, então, refletir acerca desse processo e tomá-lo a partir do ponto de vista do autor, no texto autobiográfico “Solo de Clarineta I”, o primeiro volume de memórias de Erico Veríssimo, na qual ele fala de si mesmo, de sua família, da sua obra e também da terra em que nasceu – Cruz Alta. Nessa modalidade discursiva, a simulação da realidade decorre da coincidência entre as três posições-sujeito em um mesmo sujeito empírico: o sujeito-autor, o sujeito-personagem e o sujeito-narrador.

O sujeito-autor faz escolhas estruturais em relação ao texto e às estratégias formais e discursivas de sua constituição. Outra de suas funções é assumir a responsabilidade pelo dito e também pelos não-ditos. O funcionamento do sujeito-autor é contraditório, já que, de acordo com Orlandi (2004), a sua

vocação totalizante esbarra na incompletude do sujeito do discurso e também do texto, uma vez que este último constitui-se pelo “vestígio de outras textualizações possíveis, onde um sítio de significações permanece aberto a outras textualizações a dizer [...] (idem, p. 122) e possui em suas margens o acabamento do texto.” Em outras palavras, o texto não se completa, não é único, e possui em suas margens outros textos, apesar da aparente saturação do discurso.

O processo criativo, na obra autobiográfica, tem como centro a vida de um escritor, ou seja, ele fala sobre/dele mesmo. Num primeiro momento, nós leitores, pensamos que tudo que é dito/escrito inscreve-se na ordem da verdade, dos fatos datados e ligados a um real. Entretanto, não é bem isso o que acontece. Os sujeitos, muitas vezes, não confessam nem para eles mesmos os seus desejos mais secretos. Por que o fariam em suas obras? Podemos dizer, então, que acontecimentos são esquecidos/apagados, mas esse apagamento, não é intencional, uma vez que o homem não é inteiramente racional: o ideológico e o inconsciente funcionam, podendo-se asseverar, juntamente com Pêcheux (1997, p. 133), que o sujeito se constitui pela “ilusão de autonomia”, descortinada pela tese althusseriana (apud Pêcheux, idem, p. 133), segundo a qual [...] o indivíduo é interpelado como sujeito (livre) para livremente submeter-se às ordens do Sujeito, para aceitar, portanto [livremente] sua submissão[...].” Destacamos que o sujeito com “S” maiúsculo é o do inconsciente, inacessível a quem escreve ou interpreta.

4.1 Relação língua x literatura em diferentes materialidades: um recorte

Para pensar nesse processo, e propor uma leitura dessa modalidade de texto e, também, para sinalizar a criação, recortamos a relação entre língua e literatura (e outras materialidades também) por meio de um enfoque discursivo, o qual se centra no sujeito e no funcionamento da memória. Entendemos que não há literatura sem a língua, à medida que esta última, na perspectiva discursiva, constitui-se pela incompletude e pela possibilidade de os sentidos sempre

poderem ser outros. Pretendemos mostrar essa relação e o funcionamento da língua na literatura por meio do texto autobiográfico, “Solo de Clarineta”, vol. 1, de Erico Verissimo.

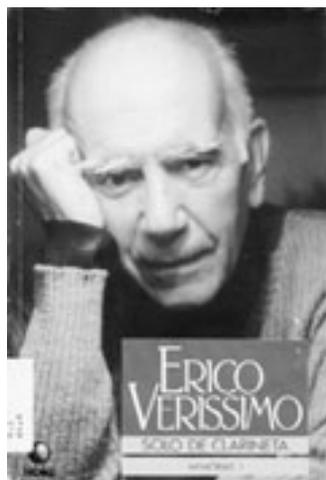


Foto cedida pelo Museu Erico Verissimo (Cruz Alta/RS) a Venturini (2008)

Nesse texto, o sujeito-autor Erico Verissimo (Ver em anexo nº 19) fala de uma personagem que “seria” ele mesmo. Tudo que se refere a essa personagem: sua vida, suas lembranças e sobre a cidade-espço, que se identifica como Terra de Erico Verissimo, como um pré-construído, que é do domínio da formação social, espaço de circulação de discursos. Trata-se daquilo que todos sabem, uma vez que é da ordem do vivido, experimentado, dizendo de outro modo, faz sentido para os sujeitos de uma formação social e instaura a identificação.

De um lado, esse texto memorialístico sustenta o que é dito, e de outro, dá visibilidade ao que é apagado, silenciado. As memórias do escritor compõem-se de dois volumes – Solo de Clarineta I e Solo de Clarineta II. O primeiro volume foi escrito em meados de 1970, e publicado após a morte do escritor em 1975. Erico Verissimo não conseguiu terminar o segundo volume. Deixou algumas partes escritas e outras esboçadas. Flávio Loureiro Chaves - um dos curadores do seu acervo do escritor – deu forma de livro ao que ele deixou e publicou o segundo volume das memórias – Solo de Clarineta II.

Na produção do texto literário, o autor instaura efeitos de verdade e isso ocorre pela verossimilhança. Para isso, o

Erico Verissimo (Cruz Alta/RS: 1905, Porto Alegre, 1975) é, como ele mesmo se auto-designa um “Contador de Histórias”. Esse rótulo, entretanto, lhe valeu críticas bastante duras. Nasceu em uma família tradicional e rica, mas experimentou, antes dos 20 anos de idade, a decadência econômica, precisando trabalhar para se sustentar, ocupando, por essa razão cargos menores, dentre os quais, destacam-se o de ajudante do comércio, de bancário e dono de uma farmácia – Farmácia Brasileira – que falhou devido a sua pouca habilidade para o comércio. O primeiro romance de sucesso foi Clarissa e a grande obra de sua carreira foi a Trilogia *O Tempo e o Vento*, na qual retrata a saga da família gaúcha, representando mais de duzentos e cinquenta anos da história do Rio Grande do Sul. Conforme sinalizamos em nosso texto, o escritor escreveu suas memórias e o fez em dois volumes: o Primeiro Volume é *Solo de Clarineta I* e nesse texto, o escritor fala da terra natal – Cruz Alta – dele mesmo, e da criação literária. Constitui, para dar voz ao seu passado, o homem do espelho, como sendo o seu duplo. Por meio desse recurso, sinaliza para o nebuloso e o ficcional. O segundo volume da sua autobiografia ficou incompleta, mas a família Verissimo juntou os originais e os entregou a Flávio Loureiro Chaves, a quem coube terminar a obra. Nesse segundo volume, aparecem mais a vida literária do escritor e se constitui como uma homenagem póstuma.

romancista/autor usa de toda a sua capacidade de empatia, isto é, da faculdade de meter-se no corpo de outras pessoas e que lhe permite sentir-se, ser alternadamente, um herói ou um covarde, um bandido ou um santo, uma dama virtuosa ou uma prostituta (Erico Verissimo, *Solo de Clarineta I*, p. 297). O texto em análise é autobiográfico, mesmo assim, o autor fala de pessoas/personagens que com ele conviveram na cidade de Cruz Alta e também em Porto Alegre. No texto, ele dá testemunho de como se estrutura ou são criadas as personagens de ficção.

A capacidade de ser ou de sentir-se como um bandido ou dama virtuosa ocorre por meio de “simulacros”, que na perspectiva discursiva se dá pela constituição e instauração de efeitos de realidade, de acordo com Pêcheux (1997). Esses simulacros ocorrem pelo funcionamento da língua sujeita a falhas, à falta, a deslizos e a rupturas, como diz Henry (1992) e, também, pela inscrição na história. Essa inscrição não ocorre a partir de dados, mas pela passagem de fatos, a sentidos constituídos por uma anterioridade (memória), exterioridade (o que está fora do sujeito e do texto) e pela discursividade, a partir da qual os sentidos deslocam-se do espaço e do tempo, ressignificando-se, encaminhando para outros sentidos, conforme descrevemos anteriormente.

O texto literário, na perspectiva discursiva, constitui-se, portanto, por meio de um sujeito interpelado pela ideologia e atravessado pelo inconsciente, do que se pode dizer que o autor, e também o leitor, se dá por efeitos, de modo que o sujeito empírico, que assina a obra, pelo efeito-autor desvincula-se da empiricidade, passando a ser, a sentir, sem ser. Erico Verissimo, no texto autobiográfico, fala dele mesmo, mas simula a presença do “outro” com o recurso que se tornou famoso e que muitos designam de o escritor na frente do espelho. Trata-se de um recurso ficcional, pelo qual o homem do espelho é o “outro”, sinalizando para a não-verdade, para o simulacro, para a dúvida.

O que se tem é que no texto autobiográfico aquele que assina o texto é a personagem central, e por isso, em tese, os fatos/simulacros estariam ancorados em elementos da ordem do real/realidade. Trata-se de versões do autor em torno do espaço, do passado dele (personagem?), de sua família, da cidade e do

contexto social, econômico e cultural da época, e esse efeito ocorre pelo modo como ele estrutura o texto, como esfumaça os fatos e os dados, como discorre sobre si mesmo e sobre o espaço urbano de modo esquivo, escorregadio. Ele inicia o texto, dizendo:

Meu amigo mais íntimo é o sujeito que vejo todas as manhãs no espelho do quarto de banho, à hora onírica em que passo pelo rosto o aparelho de barbear. Estabelecemos diálogos mudos, numa linguagem misteriosa feita de imagens, ecos de vozes alheias ou nossas, recentes, relâmpagos súbitos que iluminam faces e fatos, remotos ou próximos, nos corredores do passado – e às vezes, inexplicavelmente, do futuro. (VERISSIMO, 1995, p. 1)

Pode-se ver/ler/interpretar/compreender Erico Verissimo no texto que se inicia? Qual o efeito desse Outro que é íntimo e o interpela, constituindo-se como “o seu calendário implacável”? Mesmo falando de si, de sua cidade, de seus devaneios, dos sonhos que o constituem como sujeito empírico, o escritor se diz como o outro que vê no outro. Nesse outro, reconhece os olhos escuros e melancólicos, os olhos da mãe, dona Abegahy, a cabeçorra, quase desproporcional ao resto do corpo, herdada do pai e, também, a pele morena, que ele sentencia ser, talvez, a evidência da descendência indígena da família Verissimo.

4.2 O espelho e a representação do duplo/invisível

Assim como em Velázquez, o espelho representa o duplo, aquele que é invisível, mas que constitui e estrutura o sujeito, sinalizando para o que tanto pode ser o interlocutor como os sujeitos sociais, que estão fora do texto, mas significam pela exterioridade. Trata-se, nessa perspectiva, de uma presença na ausência, como uma memória ou interdiscurso, tal como propõe Courtine (1999), em que fala “uma voz sem nome”. Os espelhos,

de acordo com Eco (1989), são próteses porque constituem a possibilidade de aumentar a veracidade e também de diminuí-la, à medida em que instauram um efeito de duplicidade, mas também de devaneio. Por meio deles, instaura-se a magia de poder ver o mundo sob uma outra ótica, no caso de Verissimo, pelo olhar do “outro”, que é, e não é o Erico, sujeito empírico. Os espelhos refletem, como diz Foucault (1992), quando fala da presença do Rei Filipe IV e sua esposa, também o que é exterior. Por ele/nele se constituem sintomas de presenças, mas não se pode dizer, com certeza, que esses sujeitos estão ali.

O que se tem é o jogo entre o outro e o eu... Entre a História e a Memória, entre a ficção e supostas realidades, simulacros de realidades que se mostram/se escondem, se dizem/se desmentem... O sujeito fala de si mesmo, mas alterna presente, passado, e até, o futuro. Diz (idem, p. 1) que um dia sentiu a curiosidade de descobrir a origem da família e Fala da árvore de sua infância (p. 56), dizendo “[...] O nome Japão tinha para o menino conotações românticas: o império do Sol Nascente, país exótico e longínquo, com seus samurais, mandarins, gueixas de olhos amendoados e jardins de delicada beleza”. Quem se mostra não é um eu, mas um menino. Seria ele ou o outro? É o jogo... É a língua em sua não-totalidade, como diria Milner (1987), sinalizando para a impossibilidade de interpretar/ler um sentido em qualquer que seja a obra estética.

Alternam-se, nesse texto, sonhos, descrições da cidade, lembranças da política local, teorizações literárias, divagações de um poeta em formação que procura escutar a voz do outro, apesar do barulho dos caminhões que passavam na rua, durante os episódios da Revolução de 1923, e julgamentos severos sobre ele mesmo. O autor diz que os soldados “gritavam vivas ao Dr. Borges de Medeiros e ao Partido Republicano”. Mas que ele era partidário de Assis Brasil e, “via apenas a superfície daquele fato sociológico representado pela Revolução de 1923 e que um dia ia ser História” (VERISSIMO, 1995, p. 168).

Pelo funcionamento da língua na história ressoa o domínio da política da época e a leitura/ interpretação/ compreensão ocorre pela memória discursiva, termos de Orlandi (2004), entendida como um fio que puxa outros fios e tece o

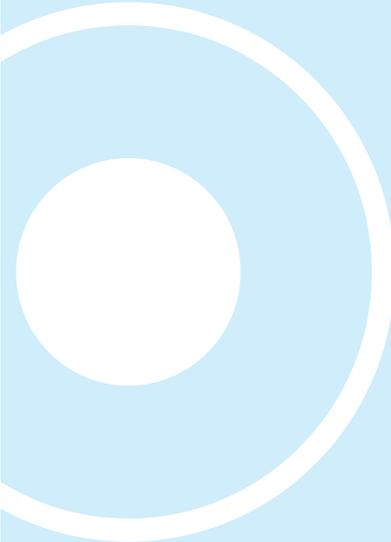
discurso, instaurando efeitos de verdade e de evidência, pelo qual o discurso é linearizado, apresentado como saturado, isto é, encaminhando para um sentido único. Segundo Courtine (1999) e Pêcheux (1997), o trabalho da ideologia produz evidências de memórias não-lacunares. Esse trabalho se dá, no texto de Veríssimo, por meio de nomes de sujeitos que fizeram parte da história do Rio Grande do Sul, entre os quais se destacam: Borges de Medeiros e Assis Brasil (dois adversários políticos da revolução Federalista) e uma data que coincide com a Revolução Federalista, ocorrido em 1923. A data e os nomes constituem efeitos, significam e tem a função de instaurar/mostrar o personagem na sua inocência e falta de comprometimento. Não se refere, portanto, ao homem, ao adulto Erico Verissimo, mas ao outro que ele “cria” e com quem “dialoga” frente ao espelho, fazendo com que a narratividade se desenvolva, encaminhando os sentidos em certa direção.

Os nomes, as datas e os acontecimentos instauram efeitos de verdade, e a compreensão do personagem, que é, afinal, o escritor e por ser escritor fala de sua obra, “conquistando” aqueles que se interessam pela leitura de suas memórias, buscando que eles “conheçam” ou busquem conhecer também a sua obra. Ele diz:

Comecei a escrever o primeiro volume de *O Tempo e o Vento* em 1947, com enorme impulso. Durante os três anos em que vivi na casa do meu avô materno, observando-o – às vezes consciente, outras, inconscientemente – no ato de viver, de ser, mal sabia eu que estava fazendo com ele o meu “aprendizado gaúcho”, e que sua prosódia, a cadência de sua voz, sua sabedoria da vida, seus ditos, seu gosto em matéria de comida, os “causos” que ele contava... (VERISSIMO, 1995, p.295)

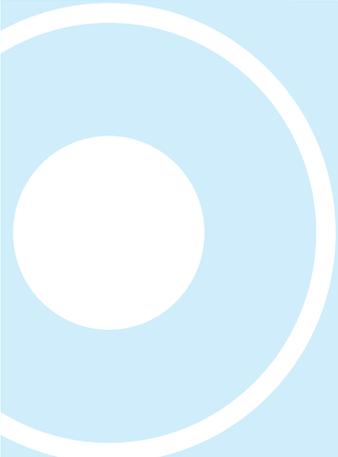
Nesse sentido, reconhece que ser escritor é vantajoso, porque essa posição sujeito lhe permite julgar sem preocupação, com os sujeitos-leitores ou com a opinião pública. Esse julgamento de “impunidade” sustenta-se na “licença poética”, no

fato de o texto ser de ficção, e por se inscrever na “invenção”. Assim sendo, o compromisso do autor é com a emoção, com a expressão de sensações e não com a verdade empírica. Por meio dessa invenção, de repente, fala o que pensa, sem se preocupar nem com o outro e nem com os amigos da cidade. Ele diz:



Cruz Alta era um município agropastoril relativamente pobre, sem grandes estâncias dignas de nota. O comércio local? Medíocre. Psicologicamente o homem dessa região do Rio Grande do Sul se parece um pouco com o mineiro na sua ausência a fanfarrone e teatralidade. Mas, diferente do mineiro, é expansivo e sem desconfianças, embora de menor densidade psicológica. (É bom ser ficcionista, pois se fosse sociólogo, etnólogo ou qualquer outra coisa terminada em ólogo, não estaria fazendo tantas afirmações levianas) (VERISSIMO, 1995, p. 188).

O autor fala do vento, presente em seus textos nas/pelas memórias, ressoando como efeito de realidade e, também, de que há ou poderia haver o encontro entre ele (homem Erico Verissimo) e a personagem. Na infância :



[...] minha ansiedade aumentava ou então era desencadeada nas noites em que eu ouvia o vento uivar lá fora. Sim, a voz do vento era um fator desencadeador de ansiedade. Eu tratava de chamar-me à razão. Tudo estava bem. Em breve apareceria o sol e a vida normal recomeçaria [...] Num romance que eu iria escrever dali a quase trinta anos, uma personagem dizia: “Noite de vento, noite dos mortos” (VERISSIMO, 1995, p. 145).

Verissimo presentifica, igualmente, a cidade de Cruz Alta (sua terra natal) e os elementos constitutivos do seu passado na cidade, os quais se encontram monumentalizados na Cruz Alta contemporânea. Entre os elementos do passado, que ressoam no

presente, destacam-se a panelinha - uma fonte de água em Cruz Alta – presente nas memórias e na infância do autor.



Escola que homenageia a professora de matemática de Verissimo (foto retirado por Venturini em 2008).

Esse componente do passado é rememorado/ comemorado pelos sujeitos cidadãos da cidade, como dos memoriais que o celebram como “bem cultural”, “filho ilustre de Cruz Alta”. Outro elemento presente na autobiografia e na cidade da atualidade, é a professora Margarida Pardelhas (foto acima). Ela é uma professora de matemática “imortal” e famosa, não porque fosse rígida ou uma profissional competente, mas porque o menino Erico não conseguia aprender a fazer contas e continuou assim, enquanto escritor. No passado, conforme o texto autobiográfico, ele foi um dono de farmácia falido, tendo em vista a sua inabilidade com os números. O autor fala primeiro da fonte, dizendo:

A água que bebíamos em geral nos era trazida às residências em pipas numa carroça puxada por matungos ou petiços. Brotava ela duma fonte límpida chamada Panelinha. Havia até um ditado segundo o qual o forasteiro que bebesse dessa água ficava preso ao sortilégio da cidade, voltando muitas vezes a visitá-la ou, mais provavelmente, fixando residência nela (VERISSIMO, 188).

A referência à fonte não aparece por acaso, por/nela o autor fala da cidade militarista, dos quartéis, dos namoros e do prestígio dos soldados na cidade e, naturalmente, dos muitos filhos que ficaram em Cruz Alta. Nostalgicamente, refere que muitos voltaram, e a volta deles aconteceu porque a água da “fonte” era “poderosa”, por assim dizer: eis um elemento de saudosismo, fazendo sentido e instaurando o novo, por meio do mesmo.



Memorial “A Panelinha”: a presença da ficção no mundo da realidade (foto de Venturini (2008))

Esses elementos do passado sinalizam para a constituição de redes parafrásticas, que estruturam o discurso ficcional, e com ele, o passado, e o discurso urbano, pelo memorial “A Panelinha”, na cidade de Cruz Alta (o presente), do passado (a história) e da ficção (sentidos memorialísticos). Assim, a professora de matemática “Margarida Pardelhas” faz parte da obra e da cidade hoje e o mesmo acontece com a fonte...

Com isso, e por isso, dizemos que entre a ficção (memórias - passado) e o presente (o hoje) há enunciados-imagens, conforme Venturini (2009), pelos quais se materializa um imaginário urbano, que é o da LITERATURA, mas é da ordem de um real simulado, que constitui uma cidade passada, presente e futura. Essa cidade se constitui pelo real da história, mas também pelo real da língua.

Isso acontece pela língua na história, que não é uma interface, mas um pressuposto da LITERATURA. Nesse pressuposto, e na materialidade textual, que é ficcional, Os efeitos se dão pela língua na história, e pela ideologia que

Para facilitar o entendimento do que sejam “redes parafrásticas”, um conceito de Eni Orlandi (2004) é o modo como, por exemplo, dizemos que alguém tem paciência de Jó e significamos o modo de ser dessa pessoa por meio da personagem bíblica que não está dita/escrita/mencionada. Dito de outra forma: construir redes parafrástica é juntar um dito com outro dito e desse modo ler/interpretar.

instaura, por meio do trabalho da língua, evidências de saturação, de homogeneidade, encaminhando para sentidos fechados e literais. A língua, entretanto, não é homogênea, por isso, os sentidos sempre podem ser outros. Apesar de simulacros constituidores de histórias, de verdades, de sonhos... De ecos... do passado, do presente e talvez, quem sabe... do futuro...

Pêcheux (1997, p. 160) diz que o sentido das palavras e expressões, e nós dizemos que também da imagem, “não existe ‘em si mesmo’ (isto é, em sua relação transparente com a realidade significativa), mas ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico [...]” em que as palavras e as imagens são, segundo ele, “produzidas (isto é, reproduzidas)”. Em palavras mais simples, e retomando o exemplo de Jó, personagem bíblico que jamais deixou de amar a Deus, apesar de o Satanás tentar de todas as formas lhe dizer que o divino o abandonara. Talvez nós, sujeitos pertencentes à formação social em que os embates e lutas são uma constante, diríamos que esse personagem é acomodado e até meio bobo, mas no contexto sócio-histórico da época, essa paciência desmedida significava grandeza de caráter. Era, certamente, um qualificativo dos heróis daquele período.

Esse é um exemplo de leitura literária, que mescla o urbano pretensamente da atualidade, com um urbano no passado. Quem é ingênuo, pensa que se trata da “verdade”, mas quem se aventura a ler o que está no entremeio, que não está dito, sabe que se trata de fato, de um autor, que se coloca nesse lugar e, por meio dele, “cria” um passado, talvez um passado melhor/maior do que realmente aconteceu.

4.3 A escritura do texto: criação do mundo estético no romance, poesia e música

Erico Verissimo, no texto autobiográfico, especialmente no primeiro volume, fala dele mesmo, de suas obras e de seus personagens, do processo de constituição dessas personagens e dos fenômenos que nos escapam quando lemos textos de qualquer modalidade e quando admiramos/ sentimos/ vivenciamos músicas, quadros, desenhos, figuras, como objetos

estéticos. Segundo ele, qualquer homem inteligente pode escrever um romance que será, necessariamente, a história da sua vida. O mesmo se pode dizer de quadros, pinturas, desenhos. Entretanto, todas as obras se enquadram e podem ser tomadas como arte. Em termos de romance, o escritor diz que o romancista de valor é aquele que escreve mais do que a sua biografia, deixando que a personagem se distancie dele e alcance a autonomia. Como se vê, ele não nega o impulso inicial centrado em sujeitos empíricos, existentes no mundo “real”, mas destaca que o verdadeiro escritor concede liberdade às suas criaturas. Segundo o escritor:



Uma das provas por que tem que passar o romancista para convencer-se a si mesmo e aos leitores de que não é apenas um memorialista nem um fotógrafo ambulante, é a de criar com verossimilhança uma personagem, que seja diferente dele em matéria de gosto, temperamento, caráter.

A verossimilhança faz com que algo “pareça” sem realmente ser, constituindo efeito de verdade. Essa “parecença” pode ser exemplificada por meio de personagens femininos em romances ou em quadros: “As meninas”, de Velázquez “parecem” com sujeitos empíricos que habitam o mundo da corte do século XVII, mas não está claro que representem, dentro de um contexto real, esses sujeitos. O imaginário é um importante componente de criação. Verissimo, por exemplo, ao ser questionado sobre o modo como cria personagens femininos respondeu que “procurava” ser a mulher descrita/criada/vivenciada.

Para o escritor, o ficcionista pode e usa uma pessoa que conheceu e a partir dela cria uma personagem de ficção. Entretanto, isso não acontece servilmente, mesmo que o “computador”, que entendemos como sendo a recordação, envie mensagens, a personagem cria vida. Ele diz ter compreendido isso muito cedo, pois quando uma personagem “toma o freio nos dentes e dispara, deixando-me para trás, é porque está mesmo viva. Dou-lhe uma carta de alforria e começo a divertir-me com as surpresas que seu comportamento me proporciona” (idem, p.

294). Por meio dessas reflexões, é que percebemos que a produção e depois a leitura de uma materialidade estética deve afastar-se do que é real, mas contraditoriamente, buscar esse real. Não há como partir do nada e a partir desse nada investir na obra, pois o leitor ou interpretante sempre estará com o pé fincado na realidade, na ilusão de controle sobre as coisas do mundo.

Também na poesia e na música, a criação pauta-se no mundo do vivido, do experimentado pelo criador. Daghlian (1985) organizou o livro, cuja a temática trata da aproximação entre a poesia e a música. Nesse livro, há vários textos que sinalizam para autobiografias, para os motivos pessoais que funcionaram no impulso criador. Isso ocorreu, principalmente, no período de silenciamento no Brasil, quando a voz dos intelectuais é interdita. De acordo com Sant'Anna (1985, 63), a canção "Trilhos Urbanos", de Caetano Velloso é autobiográfica. Nesse texto, há "um fragmento autobiográfico de persistente confissão migratório de Caetano Velloso". Em suas poesias, o artista "faz" confissões. Entretanto, só sabemos que uma materialidade enfoca elementos da vida real, quando contextualizamos sócio-historicamente o artista em tela.

Já em 1967, segundo Sant'Anna (1985), na poesia e na música, Caetano, em parceria com Gilberto Gil, falava no dia "Em que vim embora", confessando/dizendo, entre outras coisas "No dia em que vim embora/minha mãe chorava em ai/minha irmã chorava em ui/e eu nem olhava para trás." O motivo migratório se constituiu, durante um certo tempo, em impulso criador do compositor. Em 1969, na canção Irene, a mesma temática entra em pauta e isso se pode ler/interpretar/compreender por meio do verso "E não sou daqui...", sinaliza para um movimento de idas e de vindas que encaminham para sentimentos como saudade, e como desconforto, como súplica por um retorno a um lugar.

O "ir embora", de acordo com o contexto sócio-histórico da época remete ao exílio, quando intelectuais e poetas "precisaram" sair do país. Nesse espaço temporal, compositores e músicos foram "tangidos por ameaças declaradas e anônimas" (idem, p. 66) devidas e imputadas às forças de repressão políticas no Brasil. Então, a maioria das produções artísticas, se nos

ativermos à contextualização social e política, possuem esse fundo autobiográfico. Entretanto, não há como assegurar componentes do real nelas. Por exemplo, no poema canção, de Caetano Velloso e Gilberto Gil, a leitura exige um conhecimento sócio-histórico relacionado ao sentido de “trilhos urbanos” e o que se pode ler nessa expressão.

Sant’Anna (ibidem), na leitura que realiza, remete um dos sentidos dos trilhos urbanos à Companhia de Bondes puxados por animais em 1874, em Santo Amaro da Purificação. Diante dessa contextualização, podemos encontrar em Velloso, discursos que vêm de outros lugares. Isso encaminha para sentidos outros, sinalizando para o trabalho da memória, tal como a descrevemos anteriormente, funcionando como discursos que retornam. Nos poemas-canções que se enquadram na temática autobiográfica, e nas análises de Sant’Anna, com fundo migratório dois fatores podem ser considerados, segundo Daghlín (1985): a naturalidade com que as imagens do passado são reconstruídas e expressam sentimentos nos poemas-canção ou outras materialidades e a constituição de metonímias e metáforas, por meio de recortes de realidades.

4.4 GLOSSÁRIO DE TERMOS E DE NOÇÕES DA UNIDADE

Estamos chegando ao final do nosso texto, as noções e os termos que estão nesse glossário diminuíram bastante, entretanto, cabe chamar a atenção para o que se repete e constitui redes parafrásticas do início do texto até aqui. Observem que temos a representação, a verossimilhança, os efeitos de sentidos, o sujeito, o discurso, a memória em funcionamento e tantos outros termos. Cabe a você sujeito-leitor, assumir essa posição e retornar quantas vezes for necessário. Este é um percurso que deve/precisa ser sempre repetido. É ele que diz quem é você, enquanto estudante e quem sou, enquanto professor, bem como os imaginários que construímos mutuamente.

R

Real/realidade: a diferenciação entre esses dois conceitos filia-se aos estudos lacanianos, em que o psicanalista reúne as três instâncias: o real, o imaginário e o simbólico. Real/realidade são, portanto, dois conceitos importantes tanto em relação à arte, como em outras disciplinas do conhecimento. Pelo viés psicanalítico, segundo Lacan (1998), o real é o impossível de ser simbolizado ou transformado em linguagem, enquanto a realidade se constitui como a ilusão constitutiva do sujeito de poder apreender o todo. Entretanto, se tomarmos essas duas mesmas noções pela antropologia, veremos que tanto o real como a realidade dependem do ponto de vista, do lugar que o sujeito ocupa na sociedade. Normalmente, as instituições é que regulam/determinam a representação da sociedade, dizem/significam o seu real. Berger e Luckman (2007) destacam a realidade como construção, dependente de processos históricos. Verossimilhança é, segundo Ducrot e Todorov (2007), o trabalho artístico que consiste em fazer crer que a obra “se submete ao real e não às suas próprias leis”, o que no âmbito do discursivo se chama de efeito de realidade. Venturini (2009, 122) diz que “o simbólico entra em relação com o real e é, na experiência psicanalítica e discursiva, responsável pela transformação do sujeito e do discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Diante de um texto que não sei nem posso ler, fico, literalmente, “desbussolado”. Produz-se em mim uma vertigem, um distúrbio dos canais labirínticos: todos os “otólitos” caem para o mesmo lado; na minha escuta (minha leitura) a massa significativa do texto pende, já não é ventilada, equilibrada, por um jogo cultural. BARTHES (2004)

Nesse trabalho, assumimos o nosso lugar, o de sujeitos que pensam a arte como integrante da formação social, envolvendo sujeitos que concebem o outro, também sujeito, interpelado pela ideologia e atravessado pelo inconsciente. Essa concepção impossibilita que o sujeito diga/ expresse/ signifique/ leia na materialidade artística ou em outras materialidades textuais, somente a repetição. Assim, dizemos que a criação/produção, e, também a leitura/interpretação, não se constitui somente pela intenção, pois ela escapa, falha e se esfacela, centrando-se não somente no que é dito, mas também nos silêncios, nos não-ditos. Isso ocorre também com a arte, mesmo quando ela é autoritária e encaminha para a homogeneidade, para a higienização do pensamento e simula isenção ideológica, na aparência. Entretanto, na essência, porque funciona sempre a partir de sujeitos sociais ou junto a instituições, a arte funciona ideologicamente, a partir de um real que sustenta/legitima determinados sentidos e interdita outros. A arte engajada, muitas vezes, gerencia a memória social, comodiz Pêcheux, quando fala do arquivo e do direito à interpretação.

Nossa proposta não foi priorizar a teoria, entretanto, entendemos que aquele que se pretende professor, precisa desligar-se de receitas, dedicando-se ao estudo e ao conhecimento do objeto com que trabalha. Isso encaminha para o conhecimento e para a reflexão não só em torno da aparência, mas também da essência, buscando o que está por trás dela das materialidades, não escondidas, mas silenciadas, apagadas. Esse modo de encarar as textualidades estéticas possibilita a leitura dos não-ditos e dos silêncios que as constituem. Isso, entretanto, ocorre somente se o cultural, que pensamos como o exterior, for considerado como um dos critérios na leitura e na produção de textos. Nesse sentido, a presença do cultural não significa apenas como práxis, mas como significação do mundo, no qual tanto o artista como o interpretante (o sujeito-aluno) e o professor ocupam posições/lugares. A inscrição em lugares permite-lhes assumir determinadas leituras e os encaminham para a rejeição de visões de mundo comportadas/enformadas.

Enformadas tem o sentido de estar em uma forma, sem possibilidade de movência, da busca pelo novo, pelo inusitado, que foge à naturalização, ao fechamento dos sentidos.

A posição-sujeito do professor, nesse funcionamento, é de mediador, mais precisamente, daquele que está no entremeio, daquele que preenche lacunas, questionando, colocando dúvidas que encaminhem para a leitura e para a produção autônoma e responsiva.

Duas perspectivas teóricas de leitura encaminharam a proposta de leitura e de produção: a discursiva e a da semiótica. Delimitamos essas duas teorias, buscando mostrar que a leitura é plural, mas não é e nem pode ser jamais qualquer uma. Há, nas obras, marcas e sinais que autorizam determinadas leituras e outras não. Utilizamos materialidades distintas, iniciando por “As meninas”, de Diogo Velázquez e continuamos com “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, “Os retirantes”, de Cândido Portinari, o filme “Vidas Secas”, de Nelson Pereira dos Santos, “O bicho”, de Manuel Bandeira. Todas essas obras encaminham para a violência social e o tema delas é a miserabilidade humana.

No segundo bloco, terceira unidade, buscamos direcionar leituras em torno da violência advinda da guerra. Então, recortamos os poemas “A rosa de Hiroshima” e “A bomba atômica”, que ilustram a segunda fase da poesia de Vinicius de Moraes e que os críticos dizem que se trata de um período de

indignação. Entretanto, se procurarmos pelo nome do poeta e pelos poemas, o destaque é dado para a “Rosa de Hiroshima”, que aparece como a bomba atômica, e enquanto o segundo poema é apagado, como se estivéssemos tratando de um mesmo texto. A ação de indignação que impulsiona os dois textos é a mesma: a bomba atômica. No primeiro, contudo, há um chamamento, uma espécie de “chamada coletiva”, e a bomba é metaforizada, e por esse processo, aproxima-se de uma rosa. O sujeito-autor simula ausência, conclamando o outro: o leitor ou os sujeitos sociais que se indignam diante das mortes e do sofrimento que se instaura.

No segundo, poema, “A Bomba atômica”, entretanto, há um eu-lírico que se coloca e diz “eu vejo”. Nesse texto, a bomba é significada como uma vítima, que *não gosta de matar, mas que ao cair mata tudo*. Ela é identificada como coitada... Mas ao mesmo tempo, é descrito o horror, em que pedaços de pessoas “parecem” estar no texto, que é, assim, como são os reflexos da desgraça despedaçada. O poeta diz “talvez um seio.”, mas logo dá visibilidade a “vênus, lua”, elementos sempre presentes em outros de seus poemas. Numa segunda parte do mesmo poema, a bomba é significada/metaforizada como a mulher que o poeta gostaria de ter nos braços, que desce nua, tem carnes rijas e outras características cantadas por Vinicius. Entretanto, vamos nos ater, conforme sinalizamos, na terceira parte, em que a bomba é destacada, em que se diz que ela é triste.

O que interessa dizer, no final deste trabalho, é que a leitura e a produção de textos:

- exige que saiamos do nosso lugar confortável de leitores de textos fechados, enformados,

- que deixemos aflorar a emoção,

- mas também, que entendamos que ler é também repetir o MESMO e deixar eclodir o NOVO...

- É enfim, perceber que um discurso existe em função de outro discurso e que esse possibilitará OUTROS discursos e sentidos...

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Valéria Oliveira. A bomba atômica também no cinema e na literatura. www.sitedeliteratura.com Acesso em 19 de março de 2011, às 23 h36 min.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão. Tradução Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Tromson Learning, 2006.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo, 2ª. Ed., Martins Fontes, 2004.

BANDEIRA, Manuel. Poesias Completas (com Belo Belo) - Rio de Janeiro, 1948.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria do Discurso: fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.

_____. Teoria semiótica do texto. São Paulo: Ática, 1990.

_____. e FIORIN, José Luiz. Dialogismo, polifonia, intertextualidade. São Paulo: EDUSP, 1994.

BERGER, Peter e LUCHMANN, Thomas. A construção social da realidade. 27. ed. Trad. de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOSI, Alfredo. História concisa da Literatura Brasileira. 43ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. O ser e o tempo na poesia. São Paulo, Cultrix, 1983.

_____. Reflexões sobre a arte. São Paulo: Ática, 1985. Série Fundamentos.

BILLOUET, Pierre. Foucault. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: estação da Liberdade, 2003.

BORDIEU, Pierre. As regras da arte: gênero e estrutura do campo literário. Trad. De Maria Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COURTINE, Jean-Jacques. Chapéu de Clementis. In: INDURSKY, Freda & FERREIRA, Maria Cristina Leandro. Os múltiplos territórios da Análise do Discurso. Sagra/Luzzato, Porto Alegre, 1999.

BIBLIOGRAFIA

DIEGUES, Carlos. Cinema brasileiro: idéias e imagens. Porto Alegre: Ed. Da universidade/UFGRS, MEC/SESu/PROED, 1988.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. Dicionário enciclopédico das Ciências da Linguagem. 3ª. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

FISCHER, Ernest. A necessidade da arte. Trad. Leandro Konder. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: LCT, 2007.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

_____ As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____ O que é o autor? 7ª. Trad. António Fernando Cascais e Fernando Cordeiro. Lisboa, PT: Edição, Nova Vega, 2009.

GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. São Paulo: Contexto, 2008.

HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade: doze lições. Trad. Luiz Sérgio Repa, Rodinei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Tópicos)

HENRY, Paul. A ferramenta imperfeita: língua, sujeito e discurso. Trad. Maria Fausta P. de Castro; com posfácio de Oswald Ducrot. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

KIEFER, Charles. Jorge Luis Borges e a obrigação de esquecer. In: Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade. REMÉDIOS, Maria Luiza (org.) Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

BIBLIOGRAFIA

KOTHE, Flávio René. Literatura e sistemas intersemióticos. São Paulo: Cortez, Autores Associados, 1981.

LACAN, Jacques. O Seminário 20: mais, ainda. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 1982.

_____. Escritos. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. 9ª. Ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

MALDIDIER, Denise. A inquietação do Discurso: (re)ler Pêcheux hoje. Trad. Eni orlandi, Campinas: Pontes, 2003).

MILNER, Jean-Claude. O amor da língua. Trad. Ângela Cristina Jesuíno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

MORAIS, Vinicius de. Poesia Completa e prosa. Edição organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A, 1985.

NECKEL, Nádia Régia Gaspar Maffi. O tratamento do não-verbal na AD e na arte. In: MORELLO, Rosângela. Giros na cidade: materialidade do espaço. Campinas, SP: LABEURB,NUDECRI-UNICAMP, 2004.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. Trad. Maria Clara F, Knesse e J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007, Série Debates.

ORLANDI, Eni. Discurso e Leitura. Campinas, SP, Cortez, 1988.

_____. Eni Puccineli. Análise de Discurso: princípios e procedimentos. Ed. Campinas, SP: Pontes, 4ª. Ed., 2002.

_____. Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas, SP: Pontes, 2004.

OSTROWER, FAYGA. Criatividade e processos de criação. 24 ed. Petrópolis, Vozes, 2009.

BIBLIOGRAFIA

PÊCHEUX, Michel. Semântica e discurso: uma crítica afirmação do óbvio. Trad. Eni Orlandi [et. al.]. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni (Org.) [et. al.] Gestos de leitura. Da história no discurso. Homenagem a Denise Maldidier. 2. ed. Campinas. SP: Editora da UNICAMP, 1997a.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, Pierre. [et. al.]. Papel da memória. Trad. Introdução: José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.

PROENÇA, Graça. História da Arte. 16. Ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

RAMOS, Graciliano. Vidas secas. 35ª. Ed. Rio de Janeiro, São Paulo. Record Martins, 1976.

READ, Herbert. O sentido da arte: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura, e das bases dos julgamentos estéticos. Trad. E. Jacy Monteiro. 4ª. Ed. São Paulo: IBRASA, 1978.

SANT'ANNA, Romildo. Caetano: viagens e trilhos urbanos. In: DAGHLIAN, Carlos. Poesia e Música. São Paulo: Perspectiva, 1985.

VERISSIMO, Erico. Solo de Clarineta. I. 20ª. Ed. São Paulo: Editora Globo, 1985.

VENTURINI, Maria Cleci. O homem e o espaço no romance nordestino. Mimeo. Monografia apresentada como trabalho final no Curso de especialização em Literatura Brasileira, orientada por Henrique Manuel Ávila. Passo Fundo, UPF, 1988.

_____. Imaginário urbano: espaço de rememoração/comemoração. Passo Fundo: Editora da UPF, 2009.

BIBLIOGRAFIA

Sites consultados

<http://st.faunaurbana.com.br/uploads/2010/05/velazquez-las-meninas.jpg> Acesso em 29 de janeiro de 2011, às 22h50 min.

<http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u479.jhtm> Acesso em 30 de janeiro de 2011, às 19 h.

<http://websmed.portoalegre.rs.gov.br/escolas/marcirio/autores-marcirio/carta-jane-c31/poema1.htm> Acesso em 05 de fevereiro de 2011, às 00:27 min.

<http://www.revista.agulha.nom.br/vm.html#arosa> Acesso em 05 de fevereiro, às 00:36

<http://letras.terra.com.br/vinicius-de-moraes/49279/> Acesso em 05 de fevereiro, às 00:48 min.

http://www.paixaoeromance.com/70decada/rosa_iroshima/h_rosa_de_hiroshima.htm

Acesso em 05 de fevereiro de 2011, às 01: 16 min.