

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
SÔNIA DE FÁTIMA ELIAS MARIANO CARVALHO

A DIALOGIA ESTÉTICA EM VINCENT VAN GOGH



Uberlândia
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

SÔNIA DE FÁTIMA ELIAS MARIANO CARVALHO

A DIALOGIA ESTÉTICA EM VINCENT VAN GOGH

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada.

Linha de Pesquisa: Linguagem, Texto e Discurso.

Orientador: Prof. Dr. João Bôsko Cabral dos Santos.

Uberlândia
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C331d Carvalho, Sônia de Fátima Elias Mariano, 1962-
A dialogia estética em Vincent van Gogh / Sônia de Fátima Elias
Mariano Carvalho. -2009.
234 f. il.

Orientador: João Bôsko Cabral dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos.

Inclui bibliografia.

1. Lingüística aplicada - Teses. 2. Gogh, Vincent van, 1853-1890
- Crítica e interpretação - Teses. 3. Análise do discurso - Teses. 4. Pin-
tura moderna - Séc. XIX - Holanda - Teses. I. Santos, João Bôsko Ca-
bral dos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Estudos Lingüísticos. III. Título.

CDU: 801

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de Catalogação e Classificação

SÔNIA DE FÁTIMA ELIAS MARIANO CARVALHO

A DIALOGIA ESTÉTICA EM VINCENT VAN GOGH

Dissertação intitulada “**A Dialogia Estética em Vincent Van Gogh**”, de autoria da mestranda Sônia de Fátima Elias Mariano Carvalho, aprovada pela comissão examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marco Antônio Villarta Neder - UFLA

Profª. Dra. Maria Ivonete Santos Silva - UFU

Prof. Dr. João Bôsko Cabral dos Santos (Orientador) - UFU

Profª. Dra. Alice Cunha de Freitas
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Linguística
UFU – Universidade Federal de Uberlândia

UBERLÂNDIA, 14 DE DEZEMBRO DE 2009

DEDICATÓRIA

*O olho é um teatro por dentro.
E às vezes, sejam atores, sejam cenas,
e às vezes, sejam imagens, sejam ausências,
formam, no Olho, lágrima.*

Cecília Meireles

À meu pai Antônio, na eternidade.

AGRADECIMENTOS

Nessa regularidade que é o ciclo da vida, mais um esta se fechando... Um acontecimento outro nos aguarda. Assim, agradeço por este ciclo que cessa e a algumas pessoas muito especiais que fizeram parte dele.

Agradecer é uma ação que nem sempre alcança a todos os que gostaríamos, sendo assim quero antecipar uma salvaguarda de desculpas por algum esquecimento transitório. Meu reconhecimento e agradecimento àqueles professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos que aclararam minhas dúvidas e sempre me atenderam afetuosamente, em especial:

Ao Prof. João Bôsko, pelo profissionalismo, pela generosidade teórica, pela confiança e pela amizade tornando este percurso mais leve e fluído.

À Profa. Maria Ivonete pelo carinho, pela inspiração e interlocução sempre agradável, um exemplo de esforço, perseverança e alegria.

Ao Prof. Marco Antônio pelas sugestões e ampliação das fronteiras teóricas.

À Profa. Maria de Fátima pelo incentivo de que é possível fazer essa “travessia”.

Aos professores: Dilma, Eliane, Ernesto, Cleudemar, Carmen, Fernanda, que contribuíram na caminhada de novas descobertas teóricas.

À minha família: minha mãe, meu irmão, meus sobrinhos e minha cunhada pela força e por acreditarem que é possível.

À Euzébia grande incentivadora mesmo à distância.

Aos meus amigos do LEP, pelas trocas experienciais acadêmicas e em especial: Ana Júlia, Ana Cardoso, Lilian, Ismael, Luis Fernando, Diana, Guilherme, Thiago, Ivi, Carmem, Grênissa, João Bôsko, Maria de Fátima, Edilson...

À Carla, pela amizade, pelo carinho que se estabeleceu sem fronteiras temporais.

Às amigas Ana Júlia e Giselly pela alegria, pelos risos e delicada atenção.

Ao Laboratório de Estudos Polifônicos – LEP – na pessoa de seu coordenador João Bôsko, pela possibilidade de tornar concretizável nossos experimentos.

À Deus por me iluminar e amparar sempre.

Às secretárias do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos pela atenção e gentileza nos trâmites acadêmico-administrativo.

Enfim a todos que ajudaram direta ou indiretamente neste finalizar de ciclo.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

**À Pedro Mariano Carvalho, pelo amor, por acreditar
incondicionalmente, pela cumplicidade e
tudo mais que as palavras, muitas vezes, não são
capazes de simbolizar.**

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar, sob a fundamentação teórica da Análise do Discurso de vertente francesa, imagens em sua disposição em um espaço estético-simbólico a partir de três pinturas de Vincent van Gogh: “O semeador” (1888), “Campo de trigo e ceifeiro ao sol” (1889) e “Campo de trigo com corvos” (1890). Consideramos van Gogh enquanto uma *instância enunciativa sujeitidual esteta* (IESE) por estar em constante alteridade no interior do espaço estético plástico. Dessa forma, *sujeito-esteta* é uma posição assumida no interior de uma instância sujeito a partir de suas inscrições discursivas, atravessada pelo interdiscurso e traspassada pela memória discursiva e pelas condições históricas que a constituem. Supomos que o sujeito-esteta é interpelado pelas cores e por meio delas realiza sua dialogia com o mundo produzindo uma diversidade de sentidos. Assim, a imagem é analisada em dois momentos, um que se refere à macro-instância e outro à micro-instância (SANTOS, 2004) as convergimos ao paradigma indiciário (GINZBURG, 1993), visando identificar as manifestações enunciativo-pictóricas nessas instâncias. Desse modo, a macro-instância compreende o interdiscurso (polifonia, policromia e poliesteticia) como *sinais* enquanto manifestação de índices estéticos e as formações imaginárias (*emblemas*) enquanto representações do efeito dos índices estéticos enquanto significação de uma dialogia. A micro-instância abrange os *traços* que correspondem ao estilo do sujeito-esteta e os *índices* como operadores visuais que são elementos básicos da composição de um discurso pictórico (linha, cor, textura, traço...). Dessa maneira, afluímos estes elementos para uma ferramenta metodológica que denominamos de *sinóptico do paradigma indiciário*. Assim, por meio do interdiscurso conseguimos vestígios da interpelação das cores e da dialogia que se estabelece entre elas para a construção de uma significação. Para organizar esses elementos fizemos uma matriz nominada *potencialização discursiva da materialidade pictórica*, composta de três estágios: o descritivo, o interpretativo e o relacional. No primeiro estágio fizemos um levantamento das condições de produção que originaram as obras plásticas. No segundo estágio traduzimos em matrizes toda a percepção da descrição para em seguida pontuar as evidências que emergem dessa ordenação estética. E no terceiro estágio, observamos toda a emblemática que subjaz à obra, tecendo as relações que se constroem no interior dos quadros. Para isso foi necessário fazermos extensões teóricas e adaptações, como por exemplo, o conceito de polifonia (Bakhtin, 1981) adaptado a *policromia*, pois acreditamos haver um diálogo entre as cores na imagem. O mesmo ocorre com a *poliesteticia*, existe um diálogo de comportamentos estéticos no interior das telas, ou seja, existe uma mudança de sentimentos atribuídos por meio das cores e formas resultantes dessa alteridade de humores que se confundem na interpretação pictórica. Desse modo, a pintura será significada enquanto acontecimento visual que põe em dialogismo as cores, as formas, os traços que passam a funcionar enunciativamente enquanto elementos operadores de uma discursividade visual.

Palavras-chave: interdiscurso, polifonia, policromia, poliesteticia, instância enunciativa sujeitidual esteta.

ABSTRACT

This dissertation aims at investigating, under French Discourse Analysis theoretical framework, images in its disposition at a symbolic aesthetical discursive space. Three of van Gogh's pieces have been taken as *corpus*: "Sower, The" (1888), "Heat field with reaper and sun" (1889) and "Wheat field with crows" (1890). van Gogh will be taken as aesthetics enunciative subject instancy for his alterity in plastic aesthetics space. Thus, such instancy is inscribed, discursively, in an interdiscourse, intercrossed by a discursive memory and historical conditions. There is a color interpellation from which a dialogy means, producing a variety of senses. However, image will be analysed in two procedures: a macro one in which interdiscourse will be emphasized and a micro one in which indiciary paradigm variables (traces and signals) (GINZBURG, 1993) will be considered as clues for examining aesthetics enunciative subject instancy's style. It was developed a methodological tool called indiciary paradigm table which evaluates the discursive potentialization on pictorial materiality. Three stages of analysis will be followed: a descriptive one, an interpretative one and a relational one. In the first, production conditions of plastic pieces will be scanned. In the second, regularities will be evidenced in a condensed matrix. Finally, in the third, symbolic clues will be put in conjunction in order to relate aesthetic singularities. Some theoretical extensions have been constructed in order to make analysis more precise such as: the extension of the concept of polyphony into polychromy and polyaesthetics. Pieces have been analyzed, considering color dialogism and enunciative trace meanings. Such meanings have been taken as visual operators in order to express sense production by a dialogism on colors, traces and symbolic meanings, taken as visual discursivity.

Keywords: interdiscourse; polyphony; polychromy; polyaesthetics; aesthetics enunciative subject instancy;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	025
O Cenário.....	027
Condições de Produção da Concepção Estética.....	037

CAPÍTULO 1 – A ESTÉTICA E A ARTE ENQUANTO DISCURSIVIDADE

Considerações iniciais.....	047
1.1. A estética, a arte e a filosofia.....	046
1.1.1 <i>Aisthesis</i> – Estética.....	046
1.1.2 Arte – <i>Tékene</i>	053
1.2. Considerações sobre as noções de autor e autoria.....	057
1.2.1. Foucault e a noção de função-autor.....	057
1.2.2. A autoria e seus indícios na obra plástica.....	060
1.3. A representação estética nas artes plásticas.....	065
1.3.1. A representação sob o olhar da semiótica.....	066
1.4. Pinceladas sobre a cor.....	072
1.4.1. A cor pela história.....	073
1.4.2. Cor e luz X cor e pigmento.....	074
1.4.3. Alguns teóricos que trataram sobre cores.....	075
1.4.4. As Cores primárias, secundárias, terciárias e complementares.....	077
Resumindo o capítulo primeiro	080

CAPÍTULO 2 – METADISCURSIVIDADES EM CENA

Introdução.....	083
2. 1. Bases e interfaces.....	084
2.1.1. Rede conceitual pecheutiana.....	084
2.1.1.1. A Instância Enunciativa Sujeitudinal.....	091
2.2. Base referencial.....	093
2.2.1. Polifonia e dialogismo.....	093
2.3. Base complementar.....	096
2.3.1. Extensões epistemológicas para uma dialogia estética.....	096
2.3.2. A instância enunciativa sujeitudinal esteta.....	098
2.3.3. Metadiscursivização sobre o processo de interpelação.....	104
2.3.4. A materialidade pictórica.....	110
2.3.5. O Devir.....	112
2.3.6. A policromia.....	114
2.3.7. A poliesteticia.....	118

2.3.8. Explorando a polifonia, policromia e a poliesteticia.....	121
2.3.9. O silêncio no discurso pictórico.....	122
2.3.10. Retomando acontecimentos discursivos que atravessam uma instância enunciativa sujeitucional esteta	125
2.3.10.1 Sobre o aspecto histórico.....	126
2.3.10.2 Natureza e religião.....	127
2.3.10.3 Literatura e pintura.....	130
Resumindo o capítulo segundo.....	133

CAPÍTULO 3 – CONSTRUÇÃO DA METODOLOGIA DE ANÁLISE

Introdução.....	137
3.1. Potencialização discursiva da materialidade pictórica.....	137
3.2. Paradigma indiciário.....	145
3.3. Dispositivo metodológico.....	147
3.4. O processo de análise discursiva pictórica.....	150
3.5. Estágios do processo de análise.....	157
Resumindo o capítulo terceiro.....	163

CAPÍTULO 4 – A DIALOGIA ESTÉTICA EM VINCENT VAN GOGH

Considerações iniciais.....	167
4.1. Enunciatividade pictural I – “O sementeiro”.....	168
4.1.1 Esboçando os elementos do Plano polifônico-evanescente.....	179
4.1.2 A parábola pictorial de Van Gogh e a parábola bíblica.....	183
4.2. Enunciatividade pictural II – “Campo de trigo com ceifeiro e sol”.....	190
4.2.1 Delineamento do Plano polifônico-evanescente.....	196
4.2.2 A representação da parábola do trigo e o joio no quadro “campo de trigo com ceifeiro e sol”.....	199
4.3. Enunciatividade pictural III – “Campo de trigo com corvos”.....	202
4.3.1 Arrematando o Plano polifônico-evanescente.....	209
4.3.2 Retomando a relação de quintessência.....	212
Resumindo o capítulo quarto.....	214

Considerações finais.....	217
----------------------------------	------------

5. Referências Bibliográficas.....	221
---	------------

6. Glossário.....	227
--------------------------	------------

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Diagrama I: forma de objetos físicos.....	068
2. Diagrama II: forma sobre superfície.....	068
3. Diagrama III: formas geométricas	068
4. Diagrama IV: formas não-representativas.....	071
5. Diagrama V: formas figurativas.....	071
6. Diagrama VI: formas representativas	071
7. Ilustração 1: Espectro solar	077
8. Ilustração 2: Cores primárias das cores pigmento.....	077
9. Ilustração 3: Cores primárias das cores-luz.....	077
10. Ilustração 4: Cores secundárias.....	077
11. Ilustração 5: Disco Cromático.....	078
12. Esquema gráfico I – Interpelação do sujeito.....	085
13. Esquema gráfico II – Movimentação do discurso.....	089
14. Esquema gráfico III – Triangulação das bases, teórica, referencial e complementar.....	097
15. Esquema gráfico IV – Ciclo de interpelação.....	102
16. Esquema gráfico V – Plano polifônico-evanescente.....	121
17. Esquema gráfico VI – Tipologia do silêncio.....	124
18. Matriz descritiva I – do quadro “o semeador”	139
19. Matriz descritiva II – do quadro “campo de trigo com ceifeiro ao sol”	140
20. Matriz descritiva III – do quadro “campo de trigo com corvos”	141
21. Esquema gráfico VII – Relação de quintessência.....	143
22. Esquema gráfico VIII – Matriz-suporte de “regulação do funcionamento discursivo” pictórico.....	148
23. Esquema gráfico IX – Sinóptico do paradigma indiciário.....	150
24. Matriz interpretativo-relacional.....	158
25. Relação de septessência da tela “o semeador”	172
26. Relação de sextessência da tela “campo de trigo com ceifeiro e sol”	192
27. Relação de quintessência da tela “campo de trigo com corvos”	204
28. Relação teórica de quintessência.....	212

LISTA DE QUADROS

1. Tela “Blossoming Chestnut Branches”	023
2. Tela “Wheat Field with the Alpilles Foothills in the Background”	045
3. Tela “A ponte de Longlois com lavadeiras”	050
4. Recorte de uma cena do filme “Sonhos”	051
5. Tela “Wheat stacks with reaper”	081
6. Tela “Grove, The”	135
7. Tela “Road with cypress and star”	165
8. Tela “O semeador”	168
9. Tela “Campo de trigo com ceifeiro e sol”	190
10. Tela “Campo de trigo com corvos”	202
11. Tela “Flowering Garden with Path”	215

LISTA DE ABREVIATURAS

1. **AD** – Análise do discurso
2. **CP** – Condições de produção
3. **FD** – Formação discursiva
4. **FDs** – Formações discursivas
5. **FId** – Formação ideológica
6. **FIds** – Formações ideológicas
7. **FImg** – Formação imaginária
8. **FImgs** – Formações imaginárias
9. **IESE** – Instância enunciativa sujeitucional esteta ou sujeito-esteta
10. **MD** – Memória discursiva



Blossoming Chestnut Branches – Oil on canvas – 72 x 91 cm
Zurich: Foundation E.G. Bührle – Auvers-sur-Oise: May, 1890
van Gogh

A arte pode ser aquilo que nos distingue dos outros. A habilidade e o engenho em exprimir o que já existe com uma linguagem nova e com novas cadências. Mas a arte pode ser do mesmo modo, aquilo que nos aproxima dos outros e que se integra, discretamente, com força e constância, na idealização ou na sátira da vida quotidiana. Pode ser revisão e contestação do que nos rodeia: tudo o que pode comover e deslumbrar, se antes nos pôde deslumbrar e comover a nós próprios.

Joan-Josep Tharrats

Introdução

Podemos considerar que a maioria dos autores tem o propósito de provocar efeitos seja por meio da literatura, da pintura, do teatro, da música ou qualquer que seja seu objeto para comunicar-se.

Tal afirmação coaduna com os dizeres de Lynton (1993, p. 24), quando afirma que “toda ação humana é expressiva; um gesto é uma ação intencionalmente¹ expressiva. Toda arte é expressiva – de seu autor e da situação em que ele trabalha”.

Assim a obra plástica tem um poder expressivo por meio de cores e formas, de pinceladas, de texturas, de movimento e perspectiva, tais elementos nos direcionam para um campo em que podemos “ler” por meio do não-verbal.

Há séculos o ser humano tem inscrito suas marcas por meio de pinturas, sinais, litografias etc. Muitos são os registros em forma de desenhos e pinturas nas cavernas que apresentam a história do homem na sua vivência histórico-cultural.

Na Idade Média os manuscritos tornam-se ilustrados tendo em vista espelhar as indagações culturais e religiosas da época. As antigas tapeçarias também refletem o conhecimento matemático da geometria no uso das cores, dos diagramas, das imagens.

É justamente³ na Renascença que a imagem passa a ocupar um espaço fixo nas artes plásticas, fazendo com que os elementos artísticos da Antiguidade voltassem a servir de referência cultural e artística.

Nesse período são desenvolvidas outras técnicas de pintura e desenho como o uso da perspectiva, e também da tinta a óleo, com o propósito de aumentar a ilusão de realidade.

Dessa maneira, o termo *imagem* é abrangente e empregado sob muitas variações de significações. No campo das artes plásticas, a noção de imagem vincula-se essencialmente à representação visual: não só a afrescos e pinturas, mas também iluminuras, ilustrações decorativas, desenhos, gravuras, filmes, vídeos, fotografias.

A imagem também é núcleo da reflexão filosófica desde a Antiguidade. Em especial Platão e Aristóteles vão defendê-la ou combatê-la pelos mesmos motivos. Imitadora, para um, ela engana, para o outro, educa. Desvia da verdade ou, ao contrário, leva ao conhecimento. Para o primeiro, seduz as partes mais fracas de nossa alma, para o segundo, é eficaz pelo próprio prazer que se sente com isso. Percebemos que o homem

¹ Entendemos o termo “intencionalmente”, como sendo o propósito de um sujeito que pensa controlar sua práxis ao realizar, por exemplo, a pintura de um quadro.

pôde desenvolver com a pintura uma outra linguagem que não a verbal, dando ênfase à sua necessidade de comunicar-se.

Portanto, entendemos a linguagem como múltipla, num universo de textos verbais e não-verbais que percorrem nossa sociedade ao longo dos séculos. De acordo com os sentidos que precisam ser manifestados e as condições de produção que dispomos em dada conjuntura, nos valeremos de diferentes sistemáticas, criadas historicamente, a partir das diferentes materialidades, ou seja, a pintura, a fotografia, o som, a cor, o movimento...

Consequentemente, a comunicação é um fenômeno social e a linguagem – verbal ou não-verbal – faz a intermediação entre os homens para comunicar-se. Essas linguagens sofrerão alterações de acordo com o uso que o homem fizer delas. Esse homem, ao ser partícipe de uma organização social, constrói a subjetividade, pois é em contato com o outro que passa a reconhecer sua própria identidade.

A linguagem, sendo o elo entre os seres humanos, sofrerá deslocamentos, dependendo das condições de produção, instauradas num dado momento, em um dado lugar social, fazendo com que o sujeito se defronte com a necessidade de comunicar-se. Sabemos que há diferentes linguagens e que elas mudam de acordo com a materialidade que lhes dá suporte.

Ainda a linguagem tem suas características, dependendo da função que se pretende exercer, ou seja, a função de informar, de manifestar emoções, de chocar, etc. O ser humano é o único capaz de extrapolar os limites da comunicação, justamente por sua capacidade criativa e cumulativa.

Diante de um quadro somos conduzidos a tecer interpretações e o fenômeno só acontece porque há a instauração da interpelação² entre o sujeito e o quadro, obrigando-o a servir-se do texto não-verbal para a produção da enunciatividade³. A dialogia se estabelece então, entre os sujeitos, no momento em que esse gesto de interpretação é tecido.

Desse modo, podemos considerar uma obra plástica, portadora de sentido e significados. Uma vez que a imagem comporta múltiplas informações, sendo produzida por um sujeito e direcionada a outro sujeito. Dizemos, pois, que a linguagem não-verbal,

² Devemos considerar a palavra interpelação na perspectiva de Louis Althusser descrita na obra *Aparelhos Ideológicos de Estado* de 1969/2003 em que o autor aventa que o processo interpelativo ocorre na via da ideologia produzindo duas evidências: a do sujeito e do sentido.

³ Conjunto de propósitos contidos na práxis social de um sujeito, declaradas em suas ações e colocadas em uma situação específica de atribuição de sentidos. (SANTOS, 2004, p.116)

assim como a linguagem verbal, se organizam em sistemas, aprovados e conhecidos por uma comunidade que lança mão deles para comunicar-se.

Ao propormos a análise da imagem, em especial de uma obra plástica, sob o viés da Análise do Discurso (francesa), sabemos que tal proposta irá determinar algumas escolhas, como abordá-la do ponto de vista da significação, considerando a produção de sentidos.

É fato que a imagem depende da produção de um sujeito, isto é, passa por alguém que a produz ou reconhece e assim somos levados a buscar por uma significação, mas o próprio autor não domina toda a significação produzida pela imagem, pois o sujeito é marcado por tensões, conflitos sociais e ideológicos que são constitutivos à sua vida.

O sujeito é polifônico e suas formas de expressão trazem as marcas de heterogeneidade que são constitutivas e próprias às interações sociais. Desse modo, a obra plástica como nos afirma Walty (2006, p.43) à maneira de um “texto tem seus vazios, aberturas a serem preenchidas pelo leitor com variadas significações”.

Diante de uma pintura, somos tragados por esse espaço pictural, nele nos sentimos soltos, interpelados pelas imagens e cores que brotam dali, as quais nos conduzem a um território de múltiplas interpretações.

Talvez por essa inquietação provocadora da imagem, escolhemos percorrer este caminho na tentativa de estabelecer um modo para ler imagens, para interpretá-las. É como se ela fosse um enigma em que cada elemento ali disposto tivesse declarando seu propósito de ser traduzido.

Assim, tal como um detetive percorreremos este caminho ao lado de algumas teorias, que quiçá nos permita vislumbrar possibilidades de uma leitura imagética.

O Cenário

Na historiografia da arte, vislumbramos que o século XIX se caracterizou como um corolário de rupturas de valores, não somente estéticos, mas, filosóficos, políticos, sociais, literários que contornou amplas tendências nacionalistas libertatórias, bem como acolheu o surgimento de valores socioculturais de uma sociedade tecnológica que então emergia.

Desse modo a transformação das tecnologias e a organização da produção econômica, como ressalta o historiador Argan (1996), terão consequências de ordem social, filosóficas, artísticas, que colocarão em crise a arte, com suas técnicas refinadas e

individuais, provocando modificações em suas estruturas e finalidades, que, à época, se constituía em modelo de artesanato produtivo.

Essas transformações abarcam o campo da arte em quase todas as modalidades, no período que envolve meados do século XVIII a meados do século XIX, e que os historiadores nomearam de romantismo. Logo, o romantismo é a expressão de um momento histórico, dominado por crises, numa pluralidade de campos da sociedade.

De acordo com Lynton (1993, p. 26),

o renovado romantismo do final do século XIX tornou-se base imediata do expressionismo moderno. A rejeição da civilização européia por Gauguin e sua celebração de uma existência alternativa em forma e cor emocionais, (...) a apaixonada, mas controlada deformação da natureza por van Gogh e a intensificação da cor natural, a fim de criar uma arte violentamente comunicativa.

Assim, como nos apresenta Lynton (*op.cit*), esses foram os padrões que antecederam aos pintores do século XX, que recorriam a meios mais expressivos para produzirem sua arte. Desse modo, esboçaremos em rápidas *pinceladas* o período que se denominou EXPRESSIONISMO.

O Expressionismo é tido como a arte do instinto. Trata-se de uma pintura dramática, subjetiva, “expressando” sentimentos humanos. Uma considerável parcela da arte de fins do século XIX para o século XX foi desse gênero.

O expressionismo foi um fenômeno hegemônico cultural que surgiu na Alemanha, presente nas artes gráficas, pinturas, esculturas, teatro, música, dança, cinema, assumindo formas mais radicais, em que a expressão do sentimento geralmente era mais enfatizada que a razão. Por oposição é uma extensão do impressionismo.

Esse movimento artístico privilegia as cores para produzir emoção, dá forma plástica ao amor, ao ciúme, ao medo, à solidão, à miséria humana, à prostituição. Deforma-se a figura, para ressaltar o sentimento. Percebe-se então, a predominância dos valores emocionais sobre os intelectuais.

No entanto, nunca houve um movimento chamado expressionismo e nem esse poder de expressividade é atributo apenas à arte dos séculos citados acima. O lugar que van Gogh ocupa hoje é de prestígio no campo das artes e alguns historiadores o inscrevem no movimento *Pós-Impressionista*, juntamente com pintores como Gauguin e Cézanne, e são considerados a base imediata do expressionismo moderno, uma vez que não queriam destruir os efeitos impressionistas, mas queriam levá-los mais longe.

Lynton (1993, p.24) em seu artigo sobre o expressionismo, comenta:

Períodos de crise, em especial, parecem produzir artistas que canalizam as ansiedades de seu tempo para as suas obras. Uma vez admitida a personalidade do artista como fator determinante do caráter de uma obra de arte, como se viu em escala crescente durante o Renascimento, a arte pôde funcionar cada vez mais abertamente como um meio de auto-revelação.

Vincent van Gogh canalizou para suas obras seu modo de viver e atuar, de intermediar de modo direto sobre o mundo e sobre o gênero humano. Cada obra é a página de um diário ilustrado, no qual relata a história de uma alma desesperançada, suas decepções, suas aflições e suas inspiradas iluminações.

Sua história é repleta de períodos em que se alternam a prostração, passividade e inércia, seguidas por uma quase furiosa vontade de ação. Tentou várias profissões, no entanto não conseguiu obter sucesso em nenhuma. Sua paixão pelos gênios da pintura antiga e contemporânea o incitou a estudá-los nos museus e galerias. Apaixona-se pela luminosidade, pelas cores opulentas e pinceladas individuais de Rembrandt, esses elementos o atraíam e prendiam sua atenção.

Espelhava-se em pintores que estavam envolvidos com temas sociais e representava em suas obras, os camponeses, operários, artesãos, gente do povo. Apreciava, também, o trabalho de Gauguin, principalmente pela sua decisão de simplificar as formas dos seres, reduzir os efeitos de luz e usar zonas de cores bem definidas.

Outros pintores também ganharam sua admiração pela maneira como usaram as técnicas de pintura. Em Delacroix, por exemplo, o que mais lhe chamava atenção era como ele usava as cores, despertando em van Gogh a busca pela teoria das cores. O uso do impasto⁴ como fazia Monticelli, e sua violência no uso das tintas, porém contida lhe fazia perder horas a fio tentando identificar como ele as utilizava.

Já com Millet, a identificação se fazia para além da técnica do desenho, reconhecendo-se no modo como Millet retratava a vida rural, o trabalho dos camponeses e pela maneira como dava forma a esses personagens, e de Courbet que além da técnica, van Gogh admirava o pintor marginal, contestador, crítico, que rompeu com o poder de sua época.

⁴ Nome da tinta espessa, “gorda”, aplicada grosseiramente com pincel ou espátula. Esta é uma técnica utilizada para criar texturas acentuadas, dando a impressão de relevo à superfície da tela.

Courbet também o interpelou pelas idéias de fazer uma reforma profunda nas artes, não só no campo das questões formais e estilísticas, mas no que se referia à criação de um universo artístico moderno, próprio e específico. Era necessária uma renovação artística.

Contudo sua vocação religiosa ainda o prendia e ele precisa tentar uma vez mais. Foi para a escola de Bruxelas estudar teologia. Em janeiro de 1879, começa a trabalhar, atuando como pastor na Bélgica em uma cidadezinha chamada Borinage. Impressionado com as condições de miserabilidade dos mineiros nas minas de carvão, elabora vários desenhos inspirados na vida desses mineiros.

Descobre então, que a pintura é definitivamente sua vocação e seu destino, e conta isso em uma carta a seu irmão Théo. Dirige-se para Bruxelas onde estuda anatomia e perspectiva e mergulha na pintura. Antes de chegar aos resultados que apreciamos hoje, van Gogh passa por períodos de muito estudo e de incertezas (tanto com relação à pintura quanto em relação a si mesmo).

Segundo Sweetman (1993, p. 97), “foi sua identificação com a condição dos mineiros que o empurrou mais fortemente em direção à arte, e os poucos exemplos dessas primeiras tentativas de desenho que chegaram até nós seriam rotulados de realismo social numa época posterior”.

Interessou-se em recriar a beleza dos seres humanos e da natureza por meio da cor, que era o elemento fundamental da sua pintura. Percebe-se nas primeiras pinturas de van Gogh, ainda na Holanda, que estas versavam de maneira explícita e franca sobre a problemática da época.

Nessa fase faz uso de tons fechados, sombrios, para representar a miséria da condição humana, retratada no desespero dos camponeses, na fealdade e deformação de suas figuras. Sua postura é a de colocar-se ao lado deles e suas palavras são lançadas numa tela para gritar pelas vítimas de exploração do homem, para gritar contra o sistema econômico-industrial que, além de retirar o pão, retraía os sentimentos de eticidade e crença.

O impulso, para a arte de van Gogh, estava no essencial, o que para ele era a pura e simples percepção da realidade como existência do *aqui e agora*, pois ao tomar consciência da realidade, era possível forçar seus próprios limites até o rompimento. Para explicar isso, dizia: “quero então praticar uma pintura verdadeira, até o absurdo, o paroxismo, que conduza ao delírio” (Cartas a Théo).

Por esses dizeres podemos entender que a arte não é simplesmente um instrumento, mas sim um operador de transformação social, que faz o homem no mundo e o conduz a se inscrever como uma força efetiva no processo social.

Segundo Reinhardt⁵, Argan (*op. cit.*) ressalta que com van Gogh a técnica da pintura muda. Emerge realmente um fazer, cuja gênese se encontra nas raízes mais profundas do Ser, caracterizando-se sua obra, como de um fazer ético a contrapor-se contra o fazer mecânico da máquina, na sociedade industrial moderna. O mundo não pode ser representado por ele tão somente de forma a captar a sensoriedade das coisas, mas há que escavar-se a realidade, porque cada signo na pintura deste pintor corresponderá há um gesto para enfrentá-la, na luta do homem para se apropriar do conteúdo de sua essência, da vida.

Em 1888, deixou Paris e foi para Arles, cidade no sul da França, onde passou a pintar ao ar livre. O sol intenso da região mediterrânea interferiu em sua pintura, e ele libertou-se completamente de qualquer naturalismo no emprego das cores, declarando-se um colorista arbitrário. Rende-se então às cores intensas e puras, sem nenhuma matização, pois elas tinham para ele a função de representar emoções: “Procuro com o vermelho e o verde exprimir as mais terríveis paixões humanas. Quero pintar o retrato das pessoas como eu as sinto e não como as vejo”. Esta frase proferida por van Gogh ilustra bem como as cores eram fundamentais nas suas obras.

“Chegando a Arles, van Gogh já possui uma bagagem técnica e estilística que, em sua essência, não mudará até o final de sua produção. É certo que nesse percurso existem variações – mas não haverá mais mudanças radicais” nos afirma Coli (2006, p. 95). É claro que ao estar diante do novo, como por exemplo, uma paisagem outra, esse fato será determinante para o tipo de diálogo que se travará entre sua paleta e esse novo mundo que se apresenta.

Coli (*ib.* p. 95) continua nos dizendo que “desse diálogo resultarão renovações picturais, mas permanecerão sempre dentro dessa mesma técnica e desse mesmo estilo”. Em Arles o pintor exprime na sua pintura notas de mais suavidade e serenidade, sendo a luminosidade cristalina da Provença benéfica para o seu sentido em relação à estrutura da obra.

Pode-se dizer consoante com Coli (*ib.* p.104), que essa é a época mais “solar da arte de van Gogh, a apoteose de seus amarelos mais quentes – época dos girassóis, tão

⁵ REINHARDT, Lílian. Vincent Van Gogh e uma estética da inquietude do sentido existencial <http://www.lilianreinhardt.prosaeverso.net/visualizar.php?id=260359>..Acesso em: 20 jun 2008.

carregados de energia vital”. Há nessa fase uma entrega total do pintor que sorvia o sol de Arles, como se esse sol lhe servisse de alimento. Neste período a pintura do artista nos dá “uma imagem constante de sólida estrutura, de calma, com freqüência de serenidade, e mesmo de alegria”.

Entretanto ele passou por várias crises nervosas e depois de internações e tratamentos médicos, toma a decisão de interromper o isolamento voluntário de Saint-Rémy e segue, em maio de 1890, para Auvers-sur-Oise, cidade ao norte da França, onde o Dr. Gachet, que também era pintor e amigo de Cézanne, aceita tratá-lo. Este é um período bastante feliz para ele, durante o qual recupera momentos de serenidade e se reconcilia com o mundo.

Auvers é um período de muita produção para o pintor, centrando-se especialmente nos trigais. Desses trigais, o mais conhecido é o *Campo de trigo com corvos*, um quadro notável no efeito, carregado de dramaticidade, um campo de trigo maduro com reflexos de ouro. Numa carta sem data, a seu irmão Théo, ele tece a seguinte observação:

São imensas extensões de trigo sob céus carregados e não fiz cerimônia para procurar exprimir a tristeza, a solidão extrema. Vocês vão ver isto dentro em breve – pois espero levá-los a Paris o mais rapidamente possível, pois acreditaria quase que estas telas dirão a vocês o que não sei dizer em palavras, o que vejo de sadio e fortificante no campo.

Para o biógrafo Coli (*ib.* p. 113), normalmente, desse fragmento só é citado a primeira parte; a segunda é como se a apagassem. E ficar só na “expressão de tristeza e solidão extremas” é ver o quadro pela metade.

Em um domingo ensolarado de julho, quando o trigo está amarelo, o céu mais azul que nunca, Vincent van Gogh põe fim a seus dias carentes de sossego com um disparo de revólver. O trágico desfecho de sua curta vida é o começo da “glória” de sua obra, cujas marcas seguem muitos artistas que o sucedem, como exemplo inimitável de um compromisso humano e artístico, vivido até o limite da aflição e purificado com a morte.

A apaixonada, mas controlada, deformação da natureza, feita por van Gogh, e a intensificação da cor natural, a fim de criar uma arte violentamente comunicativa é que nos leva a considerar que sua arte é singular e por certo proeminente. Era um homem visionário, preocupado em descobrir os mistérios da alma e do absoluto, muito além da mera aparência do mundo e dos objetos.

Consequentemente encontramos em sua pintura, traços do Expressionismo, bem como a evidência da relevância de suas cores para a arte moderna. Sua obra se caracteriza

pela incitação de efeitos de sentido provocados pelas pinceladas cromoestéticas vibrantes e inquietantes. O artista ainda questiona os valores humanistas existencialistas, polemiza idéias do capitalismo e da Revolução Industrial, tanto pelo fato de ambos imprimirem valores sociais e éticos como posse e poder, quanto pela massificação da arte e do artista.

Todo artista ao proceder à tessitura de uma obra plástica respeita ou rejeita convenções elaboradas ao longo das épocas. No caso de van Gogh, o rompimento com o estabelecido e determinado fica mais evidente.

Ele teve a coragem de ousar e manter-se firme em suas convicções no seu estudo da teoria da cor, descobrindo a complementaridade (contraste de complementares e harmonia dos semelhantes). O pintor deixa claro essa preocupação com o estudo das cores como relata em uma de suas cartas a seu irmão Théo:

A questão das cores complementares, do contraste simultâneo e da destruição recíproca dos complementares é a primeira e a mais importante; outra é a questão da influência recíproca de dois semelhantes, por exemplo, um carmim e um vermelhão, um rosa-lilás e um azul-lilás. A terceira questão é a de se opor um azul-pálido ao mesmo azul-escuro, uma rosa a um castanho, um amarelo-limão a um amarelo-camurça, etc. Mas a primeira questão é a mais importante. (carta nº 429 p.158) Cartas a Théo.

Para ilustrar esse percurso de estudo das cores reportemos-nos ao trabalho de Roque (1997, p.82), em que o autor considera: “O mais importante agora é notar que van Gogh havia assimilado muito rapidamente muitas das idéias de Blanc e que elevou a oposição dos complementares à categoria de doutrina pictórica, de método de composição”.⁶

O trabalho de todo pintor envolve a busca por relações ideais para ele entre cor e forma. O que decide seu estilo é a maneira como cada um realiza essa relação. Portanto, a história da pintura é marcada por este critério estético.

A cor produz uma experiência essencialmente emocional, enquanto a forma nos remete ao controle do intelecto sobre a imagem. Pelas mãos de van Gogh é possível contemplar essa relação magistral entre forma e cor. Suas telas são luminosas. As cores saltam aos olhos e nos enchem de luz.

Dessa maneira, sabedores de que o não-verbal também comporta significado e significante e que, existe uma imbricação de ambos no processo de significação, já que o

⁶ Nossa tradução do Original em espanhol. [Lo más importante ahora es notar que Van Gogh había asimilado muy rápidamente muchas de las ideas de Blanc y que elevó la oposición de los complementarios al rango de doctrina pictórica, de método de composición.] *Van Gogh, teórico del color*, versión ampliada de una conferencia leída en el Museo Dolores Olmedo Patiño en México el 7 de febrero de 1996. ROQUE, Georges, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm.70, 1997.

conceito sempre é expresso em determinada construção material, a qual é impregnada de sentido; elegemos três obras plásticas de Vincent van Gogh que têm como regularidade a temática ‘campo de trigo’, as quais enumeramos a seguir⁷:

- O Semeador – junho – 1888;
- Campo de trigo com ceifeiro ao nascer do sol – junho – 1889;
- Campo de trigo com corvos – julho – 1890.

Num primeiro momento, o que suscitou a ideia de investigar a obra vangoghiana, sob a perspectiva teórica da AD, foi o fato de constatar que ainda são escassos os trabalhos de análise discursiva, envolvendo a linguagem não-verbal, sobretudo a pintura.

A escolha do *corpus* pictórico deu-se a partir do questionamento relacionado à capacidade de pensar discursivamente a obra plástica, especificamente, as telas. Considerando que o homem se comunica, também, por meio da linguagem pictórica, é relevante pensar o sentido produzido por ela, bem como analisamos o sentido na linguagem verbal.

Nesse sentido, fizemos a seleção de algumas obras de van Gogh que permitissem o estudo da interdiscursividade das cores e seus efeitos, pois acreditamos que a linguagem da arte também manifesta efeitos estéticos, bem como manifestam fenômenos culturais, históricos e comunicativos.

Assim, nas obras que produzem, os pintores manifestam suas ideias, suas crenças e vivências, interpretam o que os rodeiam e criam uma linguagem outra, universal. Por meio dessa linguagem se comunicam, sem os limites que nos impõe a linguagem verbal.

As imagens, como signos icônicos, podem ser interpretadas no mundo inteiro, em vários idiomas, pois a linguagem da arte produz efeitos de sentido e efeitos estéticos, sem a interferência ou barreira da linguagem verbal.

Sendo assim, para haver discurso não é necessário que haja um texto verbal. Então, se algo é ou está exposto, há possibilidade de análise, pois existem condições de produção desses sentidos, formação discursiva, história e ideologia; portanto um *corpus* para análise, um discurso. Acreditamos que assim como a relação do sujeito com seu discurso é inseparável o mesmo se dá com o pintor e sua obra.

⁷ As obras se encontram no capítulo 3, pp:139;140 e141 ilustrando as Matrizes descritivas I, II e III e, no capítulo 4 “Dialogia estética em Vincent van Gogh”, pp.167;190 e 202.

O discurso, da forma como é concebido por Pêcheux (1997), é uma construção social, e não individual, portanto, só pode ser analisado se considerado no contexto histórico-social em que está inserido suas condições de produção, já que ele é resultado da interpelação entre a língua e a ideologia, o homem e a história. Por isso, é necessário o estudo da junção entre as “circunstâncias” de um discurso – que, dentro da concepção pecheuxtiana, são chamadas “condições de produção” e, também, de seu processo de produção.

Isto posto, o estudo centra-se nas noções de interdiscurso, forma-sujeito, memória discursiva, discurso, sentido, sujeito, sob a perspectiva da Análise do Discurso de orientação francesa (doravante AD).

Como o *corpus* são obras pictóricas, se faz necessário olhar para a policromia⁸, o jogo de imagens e cores – elementos constitutivos da linguagem não-verbal – que permitem uma percepção da discursividade não-verbal, também portadora de sentidos e (*re*) *significações*, bem como para a polissemia⁹ que, nessa discursividade, se apresenta aberta e por isso nos expõe às interpretações.

A produção de sentidos do discurso pictórico pode ser polissêmica, uma vez que o que está colocado e materializado na tela pode ter uma significação múltipla e diversa, assim como os sujeitos são múltiplos e diversos.

Esse jogo de cores, formas, luz, sombra, nos remete à semelhança das vozes em um texto. As diferentes perspectivas, instauradas pela *instância enunciativa sujeitidual*¹⁰ na e pela obra, favorecem não só a percepção dos movimentos no *plano sinestésico*¹¹, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico.

Segundo Santos (2004b, p. 254) essa interação entre discursos tanto pode se dar no interior de uma mesma formação discursiva, quanto em formações discursivas diferentes, até porque os discursos inter-relacionados também podem ser de diferentes épocas.

⁸ Esta noção será abordada no capítulo 2: “Metadiscursividades em cena”, (seção 2.3.6) p.114.

⁹ A polissemia diz respeito multiplicidade de diferentes sentidos e deslocamentos que uma obra plástica pode suscitar.

¹⁰ Podemos entendê-la como um elemento que está inscrito em uma alteridade e por ter essa inscrição em uma alteridade, o sujeito será submetido a movências no interior do funcionamento do processo enunciativo, ou seja, nenhum sujeito permanece em um único lugar no interior de um processo enunciativo. Discorremos sobre esta noção no capítulo 2, seção (2.1.1.1) p.92.

¹¹ Dispositivo enunciativo que desencadeia uma tomada de posição na via da clivagem da realização linguageira. Trataremos desta noção no capítulo 2, seção 2.3.3.p.104

Outra forma para observarmos evidências de interdiscursividade é trazê-la para o campo da memória. Nessa perspectiva, diríamos que as formas do dizer se situam numa amplitude circular dispersa, sendo resgatadas tanto pelo plano sujeitidual quanto pelo plano sentidural.

Como lembra Michel Pêcheux (1983, p.53),

A Análise de Discurso não pretende instituir-se como especialista da interpretação, dominando “o” sentido dos textos; apenas pretende construir procedimentos que exponham o olhar-leitor *a níveis opacos à ação estratégica de um sujeito* (Os grifos são do autor).

Imaginamos ser possível por meio da cor, associada a outros elementos existentes no interior da obra de van Gogh, encontrar indícios da interpelação colorística sofrida por ele e pela qual realizaria plasticamente um diálogo com o espectador.

Sendo assim, pretendemos investigar as imagens em sua disposição, em um espaço estético-simbólico com o intuito de significar a interdiscursividade subjacente à obra do artista.

Especificamente, tencionamos fazer a identificação nas obras pictóricas selecionadas da interdiscursividade das cores e de como vozes outras atravessam a enunciação estético-imagística nos sentidos construídos por uma *instância enunciativa sujeitidual*; além de explicitar elementos de ordem histórica e da memória discursiva de uma *instância enunciativa sujeitidual esteta*¹² como forma de significar seus processos de identificação estética e, por último, analisar como índices de interdiscursividade imagística se constroem na produção pictórica de modo a dar unidade¹³ ao *texto* não-verbal.

Neste sentido lançamos as seguintes perguntas:

- Como a *instância enunciativa sujeitidual esteta* se constitui no processo de instauração das manifestações enunciativas do discurso estético na produção pictórica?
- Quais são os traços da manifestação pictórica como operador discursivo que têm uma significação enquanto semiose do processamento imagético?

¹² Denominamos de instância enunciativa sujeitidual esteta, ou simplesmente sujeito-esteta, o sujeito autor de uma obra de arte, no caso desta pesquisa, van Gogh atuando enquanto função-autor de obras plásticas. Dessa forma o sujeito-esteta é uma posição que o sujeito assume a partir de suas inscrições discursivas, atravessadas pelo interdiscurso e traspassadas pela memória discursiva e pelas condições históricas que a constituem.

¹³ Referimo-nos ao aspecto de significação resultante da interpelação do sujeito com um objeto, com uma materialidade, nesse caso a materialidade imagística.

- Como a imagem é enunciada a partir de uma interpelação policrômica?

Nessa perspectiva hipotetizamos que o *sujeito-esteta* é fortemente interpelado pelas cores e, por meio delas, realiza sua dialogia com o mundo, produzindo uma diversidade de sentidos. Ao ser interpelado pelas cores o *sujeito-esteta* faz um deslocamento, se circunscrevendo em um conjunto de influências que o colocarão em (des) contínua alteridade, entre um sentimento de unidade com este mundo e, ao mesmo tempo, em um sentimento de dispersão com ele.

Condições de produção da concepção estética

Considerando o que foi exposto até o momento vimos que entre meados do século XVIII e do século XIX, houve grandes transformações artístico-culturais. Período este marcado por ruptura e liberdade em inúmeras modalidades da arte, inclusive na produção de van Gogh.

Nesse momento histórico de transição entre os movimentos romântico e moderno insere-se a arte vangoghiana e segundo Godoy (2002, p. 35), fazendo referência a (Fischer, 1983), enuncia que

O romantismo é definido como um movimento de protesto que abarca transformações profundas no campo da arte, em praticamente todas as suas modalidades, bem como nas esferas política, econômica, social e cultural da sociedade européia como um todo – apesar das diferenças de desenvolvimento econômico e social dos diversos países –, de meados do século XVIII a meados do século XIX.

Neste período havia uma insatisfação entre os artistas românticos no que se referia às normas clássicas de pintura que ainda conduziam a produção artística da época. Essa insatisfação era manifestada sob forma de protesto, inserida nas pinceladas libertadoras em obras de vários artistas, proporcionando um rompimento com o já estabelecido, produzindo transformações na representação do real para a tela e, modificando seu aspecto formal no interior da própria arte.

Tal fato, aos olhos dos representantes do academicismo clássico era desvalorizado, pois transgredia com os princípios neoclássicos de representação. Delacroix é um exemplo que estamos tomando do movimento impressionista – van Gogh não se encontra nesse movimento – sendo alvo de críticas quanto à sua opção estética por cores e pinceladas rápidas, como forma de dar vida e expressão a um tema.

Segundo Sweetman (1990, p.56)

[...] para os impressionistas tudo tinha sua própria cor, e essa cor tinha um momento fugidio criado pela luz sempre cambiante. Para capturá-la, tinham que trabalhar depressa, em rápidos borrifos e pancadinhas. O resultado era que aquelas novas obras pareciam sem forma, a menos que contempladas à distância certa, e sob a luz certa. Então o caleidoscópio de tinta esmaltada, linhas em torvelinho e bolhas aglutinava-se miraculosamente numa imagem reconhecível.

Nesse período havia um embate entre os artistas que buscavam liberdade para sua produção e a sociedade burguesa que surgia, ditando preferências e tendências da época, fazendo que eles ficassem submetidos ao gosto dessa sociedade e do capitalismo. Sai de cena o mecenas para entrar o público burguês que decidia pelo sucesso ou insucesso, por meio das vendas da obra de cada artista.

Nesse sentido assevera Godoy (*ib.* p.34) que

[...] se por um lado o artista adquire uma “suposta” liberdade com relação a temas, formas de sua pintura, por outro, vê-se dependente do mercado formado pelo público comprador de seus quadros, composto, basicamente, de uma classe média em ascensão econômica e cultural. (destaque do autor)

Sendo assim, o artista via-se impedido de romper totalmente com a sociedade burguesa, reservando seu protesto ao interior de sua obra. Godoy (*op.cit.*, p.36), faz uma síntese do contexto sócio-histórico respaldada em Saliba (1991) em que surgiram as ideias do romantismo mostrando que o

[...] romantismo foi um movimento sociocultural profundamente enraizado na história européia, acompanhando outros dois importantes movimentos que alteraram profundamente as formas de relações entre as pessoas: no nível político-ideológico, a Revolução Francesa e no nível socioprodutivo, a Revolução Industrial. Esse ambiente de reais e perceptíveis transformações configurou um terreno fértil para o plantio de ideais que, mais do que nunca, poderiam ultrapassar o *status* de ideal e se converter em realidade.

O artista é lançado nesse novo modelo social imposto pelo capitalismo, fazendo com que se defrontasse sozinho com a sociedade, vendo-se isolado em si mesmo o que o conduzirá ao subjetivismo, segundo Fischer (1983, p.65)

A subjetividade do artista e do escritor, isolada e voltada sobre si mesma, lutando pela vida, vendendo-se no mercado e, no entanto, enfrentando o mundo burguês como “gênio”, sonhava com a unidade perdida e clamava por uma comunidade ideal, projetada pela imaginação, ora no passado, ora no futuro.

Essa outra posição ocupada pelo artista nessa sociedade capitalista motivou novas aspirações com relação à arte. Dentre essas aspirações começava a esboçar a valorização da cor, que segundo Godoy (*ib.* p.39) é “tomada como um elemento capaz, por si mesmo,

de dar expressão à imagem, criando volumes e deixando transparecer as pinceladas do artista”.

Desse modo o artista desse período manifestava seu protesto por meio de sua arte, todas as transformações ocorriam, como já dissemos, no interior de sua obra. Exemplificamos com Delacroix, que ao fazer sua opção estética, esta foi interpretada como confronto ao conservadorismo acadêmico, e por extensão, interpretada como contestação política.

Por outro lado, como assevera Godoy (*ib.* p.42), os artistas modernos, “tentaram romper a unidade histórica, política e cultural das forças burguesas”, radicalizando as inovações técnicas iniciadas pelos românticos na criação artística, porém, foram além, se sentindo cada vez mais comprometidos com o papel do artista como um agente de transformações sociais concretas, um aliado do povo.

No caso de van Gogh, podemos situá-lo historicamente, de um lado, entre o universo das idéias românticas e de outro, das ações modernas, uma vez que encerra características comuns a esses dois universos sendo um pintor com traços românticos, mas já inserido num contexto moderno.

Godoy (*ib.* p.49) nos chama a atenção para a maneira pelo qual o termo moderno é definido por Briony Fer (1998) como diferença, “diferença de temas e de tratamento nas pinturas modernas, promovendo alterações profundas em termos de conteúdo de forma”.

Dessa forma, o autor se refere a uma arte que traz a ruptura com o passado como traço singular, permitindo distinguir o modernismo por meio de mudanças e alterações no uso dos recursos técnicos de representação.

Na obra vangoghiana encontramos alguns traços dessa mudança, como por exemplo, na maneira como o sujeito-esteta faz uso da bidimensionalidade da tela, criando efeitos tridimensionais, na maneira como inverte algumas vezes a perspectiva; o uso livre em relação às cores, linhas, formas e pinceladas. Assim, o sujeito-esteta assume uma determinada posição político-ideológica e a expressa na tela, destacando sua individualidade estilística em seus modos de representação.

Em conjunção com o pensamento de De Micheli (1991), Godoy (*ib.* p.67) enuncia que van Gogh é um artista que “agrega ao mesmo tempo características do romantismo, do realismo e do que viria a se chamar expressionismo”; segue mencionando que por reunir a complexidade de tantas vertentes ele “personifica a ruptura da unidade histórico-espiritual do fim do século XIX, ruptura esta que deu origem às vanguardas” (*op.cit.*, p.67).

Encerraremos esta seção fazendo uma síntese dos dizeres de Godoy (*ib.* p. 67-68), em que a autora apresenta duas leituras, distintas e complementares sobre van Gogh e o papel que este artista teve simultaneamente “constituente e constituído” no cenário social que apresentamos.

Essa perspectiva nos coloca a par dos ideais revolucionários deste artista, em 1886, antes de sua chegada em Paris. Este ano marca a transformação de sua pintura no que tange sua caracterização como “expressão de vanguarda”. van Gogh é fortemente interpelado pelos posicionamentos político-ideológicos e pela arte dos pintores realistas: Millet, Coubert e Daumier, voltados para o propósito de mudar a sociedade por meio da arte no “contexto da revolução de 1848”.

No entanto, ao manter contato com alguns pintores em Paris, decepciona-se, pois, não encontra os revolucionários aos quais pretendia se juntar e de fato promover as “transformações anunciadas pelos antigos pintores”. O oposto disso é citado pela autora da seguinte forma,

[...] sente que os artistas não estão mais integrados à sociedade, mas acham-se opostos a ela, são “refugos” da sociedade, como a prostituta, “nossa amiga e irmã” neste destino. [...] Agora, toda a sua vida terá esta única e desesperada finalidade: buscar aquilo que, historicamente, já não pode ser encontrado [...] Ele atira sobre a realidade sua exaltada fome de amor pelos homens, impregna a realidade do seu sentimento, que não encontrou os desabafos naturais num movimento concreto, numa história comum (De Micheli, 1991, p.24). (Grifos do autor)

Ainda segundo a autora, “nessa medida, van Gogh é considerado um exemplo individual de uma crise histórica, que explode em indivíduos pela ausência do que De Micheli chama de ‘base histórica’ (*op.cit.* p. 68), nesse sentido não havia um ponto em que os protestos pudessem ser ancorados, ou seja, o conjunto de valores e os próprios pintores que o defendiam já não existiam mais, havia somente o vazio.

Tal situação de crise se manifestaria na cultura de maneira generalizada, uma vez “destruída a base histórica sobre a qual os intelectuais tinham se formado, entram em crise dentro deles, os valores espirituais que antes pareciam destinados a durar eternamente” (*Ib.* 1991, p. 26).

Depois de esboçado o ponto de vista histórico de De Micheli, a autora traz uma outra perspectiva sob o crivo de Walther e Metzger (1993). Esses autores inserem van Gogh no movimento modernista por vir nas obras do pintor a utopia de “refazer o mundo”.

O pintor consegue a “liberdade de poder traduzir seus ideais nos elementos formais da pintura, mantendo-os até o fim absolutamente associados”. Dessa maneira o artista consegue conciliar “elementos utópicos e transformadores do modernismo” em que a nova geração de pintores converte em vanguardas no início do século XX.

Portanto, diante dessas condições de produção, é possível compreendermos que, para constituir-se, a instância enunciativa sujeitidual esteta (doravante IESE) encontra-se em constante alteridade, no interior do processo enunciativo pictórico, sendo interpelada por elementos que lhe são exteriores. Percebemos que a IESE se constitui, portanto, num lugar sócio-histórico em que se instauram os processos de identificação subjacentes à sua referencialidade polifônica¹⁴, tomada como elemento demarcador da natureza das interpelações de uma instância-sujeito, balizada por elementos de ordem filosófica, política, histórica, social, cultural, psicológica e estética:

- filosófica porque essa IESE está imbuída de práticas discursivas, estéticas e analíticas no crivo da sua visão de mundo, provenientes dos campos da arte, da religião, da literatura, do senso-comum;
- política porque é balizada por relações de poder;
- histórica porque está inserido em um processo de produção de sentido que se define na relação da pintura com o devir;
- social porque representa um conjunto de FDs que determinaram o lugar social de constituição de uma IESE, vinculada ao funcionamento da ideologia;
- cultural porque pertence a uma sociedade com regras, crenças, costumes e práticas que refletem na produção pictórica;
- psicológica porque se mantém em alteridade entre a consciência e a inconsciência da realização de sua prática no processo enunciativo pictórico;
- estética porque na produção de sua obra faz uso de linhas, formas e cores de maneira singularizada, de modo que transpareça seu estilo, na forma de representar figuras, imagens que configuram a enunciação pictórica.

Ao receber a influência de processos identitários num dado lugar sócio-histórico, a constituição da IESE encontra-se atravessada por conflitos que, em geral, são

¹⁴ Estamos chamando de “referencialidade polifônica” as bases discursivas que balizam o imaginário sociodiscursivo dos sujeitos actantes no processo enunciativo. Essas bases comportam referentes de natureza histórica, social, cultural, filosófica, psicológica, política e linguística, determinantes da circunscrição do sujeito em formação social, de sua filiação em um espaço discursivo e de sua alteridade enunciativa numa diversidade de formações discursivas e ideológicas (Santos, 2007, p.196).

provenientes do entrecruzamento de formas de interpelação e da natureza das formações sociais que envolvem sua enunciação, e que são determinadas pelo lugar sócio-histórico.

A exterioridade apresenta-se, portanto, na tomada de posição que origina uma IESE e os ingredientes determinantes para sua instauração são as condições de produção do processo enunciativo e a dinâmica do atravessamento interdiscursivo.

Em seguida apresentamos a configuração dessa dissertação que se compõe de quatro capítulos.

No primeiro, “**A estética e a arte enquanto discursividade**” fazemos uma breve contextualização sobre o universo da arte, da estética e da filosofia (seção 1.1) em que refletimos sobre o que é arte e estética do ponto de vista da filosofia para entendermos como elas se relacionam no interior dessa pesquisa. Num segundo momento (seção 1.2), problematizamos as noções de autor, autoria e função autor discutidas por Foucault para em seguida na seção (1.2.2) apresentarmos a “autoria e seus indícios na obra plástica” (re) significando a função autor para a função-esteta, pois, entendemos que o discurso pictórico poderá influir no funcionamento e no circular do processo discursivo no interior de uma sociedade. Posteriormente na (seção 1.3) abordamos a representação estética na arte e como ela se constitui sob a perspectiva semiótica. E por fim, na (seção 1.4) fazemos um breve esboço sobre a relevância da cor ao longo da história e na realização de uma pintura bem como na interpelação por ela provocada.

No segundo capítulo, “**Metadiscursividades em cena**” apresentamos as concepções teóricas que encaminham a análise deste estudo, apresentando as bases e as interfaces teóricas assumidas bem como as extensões teóricas que lançamos mão para desenvolver as análises. Na primeira seção (2.1) explanamos sobre a base teórica pecheutiana e suas interfaces. Alguns pressupostos teóricos que fundamentam este estudo são apresentados nesta seção tais como: a noção de sujeito, condições de produção, memória discursiva, sentido, formação ideológica, formação discursiva, interdiscurso, formações imaginárias.

Em seguida na seção (2.2) discorreremos sobre a base referencial bakhtiniana com as noções de dialogismo e polifonia. Na seção (2.3) organizamos a base complementar com algumas extensões teóricas que se fizeram necessárias para o avanço dessa pesquisa, assim, estendemos a noção da *instância enunciativa sujeitucional* (seção 2.1.1.1) de Santos para a *instância enunciativa sujeitucional esteta* (IESE) na seção (2.3.2). Para analisar processos discursivos plásticos consideraremos a produção de sentidos e a materialidade pictórica na (seção 2.3.4).

Abrimos uma seção (2.3.5) para apresentar o devir em Deleuze & Guatarri eventuando possibilidades dialógicas com o que Pêcheux chamou “real impossível”. A partir do conceito de polifonia em Bakhtin derivamos as extensões de policromia (2.3.6) e poliesteticia (2.3.7), pois acreditamos que há uma dialogia entre as cores na imagem, e assim, a poliesteticia também trava um diálogo de comportamentos estéticos, havendo uma equipolência e plenivalência de vozes que se instauram na materialidade pictórica.

Na seção (2.3.8) explorando a polifonia, a policromia e a poliesteticia observamos como estes três conceitos dialogam entre si no interior da obra. O silêncio (seção 2.3.9) também perpassa uma obra plástica, assim, o demonstramos em suas categorias. E finalmente na seção (2.3.10) retomamos alguns acontecimentos discursivos que atravessaram uma instância enunciativa sujeitudinal esteta.

No capítulo terceiro “**Construção da metodologia de análise**” apresentamos as ferramentas que foram construídas para auxiliar na análise do discurso pictórico. Dessa forma, apresentamos a ‘potencialização discursiva da materialidade pictórica’ na seção (3.1) que consiste em uma matriz para ordenar os elementos potenciais de significação na superfície plástica da tela objetivando adequar as evidências aos objetivos, à hipótese e às questões de pesquisa da dissertação.

Na seção (3.2) discorremos sobre a extensão complementar com base no paradigma indiciário em que a obra pictural é tomada como um acontecimento discursivo e por sua singularidade requer uma ferramenta que alcance o micro de uma enunciatividade pictórica. Em seguida apresentamos o dispositivo metodológico (3.3) que converge duas noções da rede complementar: paradigma indiciário, a micro-instância e a macro-instância para que possamos fazer uma regulação do funcionamento discursivo plástico.

Posteriormente, na seção (3.4) discutimos sobre o processo de análise discursiva procurando sinais da instauração do percurso do sentido por meio da significação que produz a imagem. E finalmente, na seção (3.5) apresentamos os estágios do processo de análise destacando os estágios descritivo, interpretativo e relacional.

No capítulo quarto “**Dialogia estética em Vincent van Gogh**” empreendemos à análise usando os recursos expostos anteriormente e fizemos uma análise do processo discursivo plástico sob a perspectiva da significação.

CAPÍTULO 1

A ESTÉTICA E A ARTE ENQUANTO DISCURSIVIDADE



Wheat Field with the Alpilles Foothills in the Background – Oil on canvas on cardboard - 54 x 65 cm.
Amsterdam: van Gogh Museum
Arles: June, 1888
van Gogh

No momento, meu espírito está inteiramente tomado pelas leis das cores. Ah,
se elas nos tivessem sido ensinadas em nossa juventude!

van Gogh

CAPÍTULO I

Considerações iniciais

Geralmente considera-se arte como *expressão* de algo, a expressão de um fazer. O artista cria uma representação num espaço bidimensional e nesse espaço dá forma e conteúdo passando a imagem a significar, pois, ao observar a obra, o homem se expressa por meio da inter-relação que se estabelece entre homem – objeto estético – autor.

Assim, a arte vai além dos limites estéticos, é modo de ação produtiva do homem, é fenômeno social e parte da cultura. Segundo Nunes (1991, p.15) está relacionada com a totalidade da existência humana, mantém íntimas conexões com o processo histórico e possui a sua própria história, dirigida que é por tendências que nascem, desenvolvem-se e morrem, e às quais correspondem estilos e formas definidos.

Logo, ao iniciarmos uma reflexão sob esse viés, adentraremos em um espaço eminentemente filosófico. É desse lugar que traçaremos considerações do que vem a ser tais noções e como elas estão imbricadas.

Considerando que uma das questões de pesquisa dessa pesquisa é refletir sobre como um sujeito se constitui sujeito-autor, no processo de institucionalização das manifestações enunciativas do discurso na produção pictórica, faz-se necessário pensar o conceito de sujeito-autor seguindo a linha de pensamento de Michel Foucault.

Este capítulo, portanto, está organizado em quatro tópicos: no primeiro (seção 1.1), apresentamos uma reflexão sobre arte e estética sob uma perspectiva filosófica, buscando respaldo em teóricos como Mikel Dufrenne (1972) e Luigi Pareyson (1997) para entender o que é estética e arte e como elas se relacionam no interior desta pesquisa; no segundo (seção 1.2), teceremos algumas considerações sobre as noções de *autoria*, *autor* e *função-autor* a partir de Foucault (1992); no terceiro (seção 1.3), exporemos como se dá a representação estética e como ela se constitui na arte e, sobretudo formularemos como o não-verbal significa sob a luz da semiótica, para tanto nos respaldaremos em Santaella (2005) para evidenciar essa representação; no quarto tópico (seção 1.4), teceremos algumas considerações sobre a cor e sua relevância para este trabalho.

1.1. A estética, a arte e a filosofia

1.1.1. *Aisthesis* – Estética

A estética enquanto disciplina filosófica surge apenas na metade do século XVIII, quando o filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762) a define como a disciplina do conhecimento sensível. Em 1750, publica a *Aesthetica sive theoria liberalium artium* (Estética ou Teoria das Artes Liberais) que conceitua essa disciplina como ciência do Belo e da Arte.

Foi a perspectiva do belo, como domínio da sensibilidade, relacionado com a percepção, os sentimentos e a imaginação que Baumgarten incorporou ao conteúdo dessa disciplina; a *teoria* em que se estuda as condições do conhecimento sensível que correspondem a beleza e a *prática*, na qual, ocupando-se da criação poética (fazer artístico), chega a esboçar uma espécie de lógica da imaginação, que contém os princípios necessários à formação do gosto e da capacidade artística.

Baumgarten, portanto, dá o panorama inicial e Immanuel Kant (1724-1804) consolida seu desdobramento, em sua *Crítica do juízo*, em perspectivas interligadas: filosofia do belo, estudo da *experiência estética*, investigação da estrutura das obras de arte – que são objetos dessa experiência – e do conhecimento dos valores a que esses objetos se acham ligados.

Podemos então ler, que num determinado momento da história, a estética é a ciência do belo, a que reúne o estudo da essência da arte, das relações da arte com a beleza e os demais valores. Assim, desse ponto de vista, a estética é a disciplina filosófica que se ocupa dos problemas, teorias e argumentos acerca da arte. É desse modo, o mesmo que filosofia da arte.

Mas há um problema com esta forma de apresentar a estética: o termo *estética* não tem sido sempre utilizado nesse sentido. Isso não ocorre apenas em relação ao uso comum da palavra *estética*; ocorre também no interior da própria tradição filosófica.

Umberto Eco (1991, p. 179-180) elabora uma definição oportuna do que vem a ser estética e também nos sugere certa cautela na adjetivação dos termos, assim como nos evidencia a identidade particularizada da estética:

[...] entende-se por estética a indagação especulativa sobre o fenômeno arte em geral, sobre o ato humano que o produz e sobre as características generalizáveis do objeto produzido. Torna-se, portanto, se não impróprio, pelo menos incômodo passar a um uso mais desabusado do termo, falando, por exemplo, em “estética da pintura” ou “do cinema”, a não ser que se deseje, com isso, indicar uma indagação sobre problemas particularmente evidentes na

experiência pictórica ou cinematográfica, capazes, porém de permitir uma reflexão em nível mais elevado e aplicável a todas as artes. [...] Quando, porém, se indicam como “estética” de qualquer arte discursos técnicos ou perceptivos, análises estilísticas ou juízos críticos, então poderemos ainda falar em estética, mas somente se atribuirmos ao termo uma acepção mais ampla e uma especificação mais concreta.

Portanto, depreendemos que o termo *estética* tem como fim a construção de dizeres reflexivos sobre o fazer artístico e o processo de criação do sujeito e procura elementos para que entendamos o que vem a ser a arte. Conseqüentemente, a reflexão estética contribui para que se compreenda também o sentido da arte e a forma pela qual o sujeito é atravessado e constituído por esse sentido.

Do ponto de vista de Pareyson (1997, p.4-5), a estética é filosofia justamente porque é reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual entra toda a experiência que tem a ver com a arte: a experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador, do técnico da arte, e do freqüentador da obra de arte. Nela entram [...] a interpretação e avaliação das obras de arte, as teorizações da técnica das várias artes, e, em segundo lugar, não podemos dispensar à estética de dar uma definição geral da arte.

Tanto a estética quanto a filosofia, objetivam “chegar a conclusões teóricas universais” (*op.cit*, p.5), mas essas conclusões teóricas universais referem-se, na Estética, a atividade artística, ao conjunto de fatos ou elementos que contribuíram para produzir o objeto artístico. Mas há uma concretude implícita nessa objetivação em “chegar a conclusões teóricas universais”, pois a Filosofia chega a essas conclusões “extraíndo os seus dados da experiência”; por conseguinte, a estética deverá ser considerada *filosofia*, sobretudo por ser uma reflexão especulativa sobre uma categoria de experiência, a saber, a experiência estética.

Ainda para Pareyson (*ibidem*, p. 8) [...] Filosofia e experiência, precisamente porque distintas, são indissolúvelmente unidas. Precisamente porque estética é filosofia, por isso mesmo ela é reflexão sobre a experiência, isto é, tem um caráter especulativo e concreto a um só tempo. [...] A estética é constituída desse duplo retorno ao caráter especulativo da reflexão filosófica e ao seu vital e vivificante contato com a experiência...

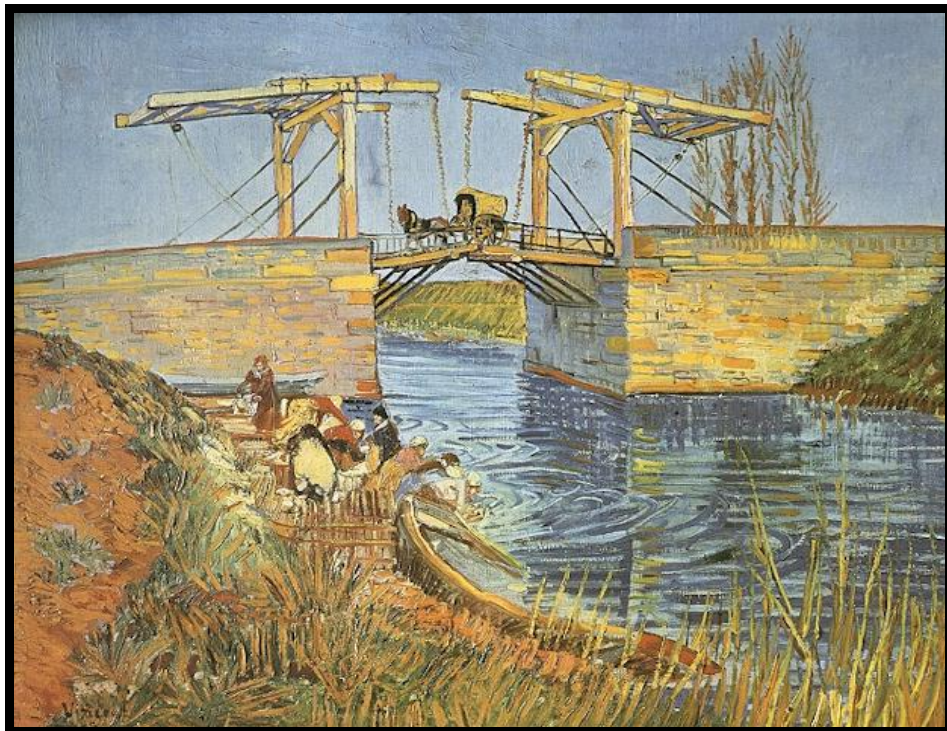
É nessa alteridade que se dá a definição do termo estética. No entanto, a estética é muitas vezes apresentada como a disciplina filosófica que se ocupa dos problemas e dos conceitos que utilizamos quando nos referimos a *objetos estéticos*. Só que isso pouco adianta se não soubermos antes o que se entende por ‘objetos estéticos’. Podemos, contudo, acrescentar que os objetos estéticos são os objetos que provocam em nós uma

experiência estética. E mais uma vez, ficaremos insatisfeitos, pois aguça-nos saber o que é uma experiência estética.

Tomaremos o filme “Sonhos” de Akira Kurosawa (1990) na tentativa de evidenciar o que é esta experiência. O filme é composto de oito episódios como se fossem pequenos contos nos quais o cineasta aborda diferentes situações da vida e em sua maior parte falam da natureza, do egoísmo humano, da destruição imposta ao planeta e a si mesmo – o homem.

Kurosawa tinha fascínio e admiração por van Gogh e por sua obra, tinha também um quê de frustração por não ter realizado a biografia do pintor. Assim, no quarto episódio do filme ele trata a experiência – que talvez ele próprio gostaria de ter tido como milhares de pessoas que se encantam com as cores e traços do pintor – de caminhar entre os campos de trigo dourados.

Este episódio intitula-se “Corvos” e inicia-se com um jovem locomovendo-se com vagar por entre obras do artista ao som da 9ª sinfonia de Beethoven. Este se retém, admira, experimenta o deleite diante da obra “A ponte de Longlois com lavadeiras”:



Óleo sobre tela: 54 x 65 cm.
Otterlo: Kröller-Müller Museum
Arles: março, 1888



Cena de “Sonhos” – Akira Kurosawa - 1990
<http://www.youtube.com/watch?v=7fUhofutpXY>

Segue por mais alguns segundos. Fica suscetível diante da tela, atraído, talvez, por seu cromatismo, os azuis e amarelos característicos do artista. O jovem observa de forma prolongada o céu, a água e seu movimento, considera a composição e o entorno. É como se o objeto estético o enlevasse, cingindo-o para de repente ser tragado para dentro da obra.

O amarelo luminoso e o vermelho estão atenuados pela suavidade azulada do céu. O rapaz conversa com as lavadeiras e pergunta pelo artista, elas riem com desdém e lhe indicam para ir mais adiante para atravessar a ponte e encontrá-lo rodeado pelos trigais.

O que impulsiona o jovem é a vontade de compartilhar com van Gogh a experiência de estar na Provença francesa com aqueles contrastes de cores na natureza e aprender a usar a linguagem expressiva dessas cores como fazia o artista.

Todo esse processo de identificação com o objeto estético, decore da percepção sinestésica que pouco a pouco conduz à transformação da relação – sujeito e objeto estético – possibilitando uma interpelação para que se possa realizar uma experiência estética. Em geral uma obra de arte nos deixa uma impressão, nos causa sensações, nos cala fundo e possivelmente nos lembraremos dela com emoção e talvez, venham, à tona emoções similares, experimentadas no ato de contemplar a tela; essa impressão ou interpelação, podemos considerá-la uma experiência estética.

Bakhtin (1993, p. 69) se refere ao objeto estético como sendo um “conteúdo dotado de forma [...] o qual eu me sinto como um sujeito ativo, na qual penetro como seu

elemento constitutivo indispensável [...]”. Dessa maneira, é perceptível esse caráter interrelacional e dialógico do objeto estético com o sujeito capaz de produzir a experiência estética.

A estética ajuda o sujeito a compreender, ou pelo menos ter a ilusão de que compreende suas reações diante da arte e, também lhe permite entender as experiências que tenha com o mundo artístico, ou seja, com a experiência estética.

Ao sermos capturados pela obra, naturalmente criamos valores. Nenhum juízo de valor se realiza sem o sujeito e a coisa. Há a necessidade da relação entre o sujeito e o objeto que vamos valorizar. Os valores são imperativos porque são coletivos, sociais e, portanto, sofrem a descontinuidade de tempo e de lugar.

Dufrenne (1972, p. 48-59) nos coloca a problemática do estético [...] “que o objeto belo é aquele que realiza, no apogeu do sensível, a adequação total do sensível e do sentido e que, assim suscita o livre acordo da sensibilidade e do intelecto”. De acordo ainda com o autor o objeto estético nos desvela um mundo. O mundo necessita do artista para se verificar. O artista procura a si próprio, procura seu estilo, sem saber que ele mesmo é procurado; crê realizar-se enquanto o mundo o realiza.

Diante de uma obra segundo Dufrenne (*op.,cit* p.49) [...] “evocamos o mundo de van Gogh, como também o mundo de Mozart, de Miguelangelo ou de Valéry. Trata-se, portanto, de um ser do mundo para um ser no mundo: não para uma subjetividade transcendental e sim para uma pessoa singular”. O autor (*op.cit*) segue com sua exposição nos mostrando que o artista ao se procurar, procura aquilo que pode encontrar no mundo: toda obra é subjetiva para ser objetiva, visto ser esta a sua maneira de ser verdadeira.

O artista, portanto, não inventa um valor, ele quer apenas fazer sua obra. Ele utiliza-se da invenção de uma técnica, por exemplo, para entrar num outro mundo. A invenção das possibilidades cromáticas estudadas, testadas e usadas por van Gogh o levou a revelar o mundo por meio de sua obra e o mundo se revelou.

Para Dufrenne (*op. cit.*, p.58), “o mundo se reflete no espelho dos mundos estéticos”. Segue dizendo que [...] “Criar é um modo eminente de realizar a subjetividade: ser necessário ao mundo sendo necessitado por ele. Esse apelo, que o artista ouviu [...], é o mundo que o profere”. Ele (o mundo) é essa promoção do porvir, porque ele é o tempo. É por isso que o artista que o ouve é chamado a criar duas vezes, criar uma obra e uma obra que seja outra; pois o tempo recusa repetição: quem o assume não pode fazer o que já foi feito.

Por vezes as coisas não têm um significado maior, mas ao passar pelo crivo de um artista e este ao delineá-la em um quadro, por exemplo, faz com que elas adquiram um sentido e uma dimensão universal. O objeto estético em geral que se oferece a uma contemplação, se transforma em experiência estética e em um meio para comunicar-se.

1.1.2. Arte – *Tékene*.

Ars, artis, palavra latina da qual a arte derivou, corresponde ao grego *Tékene*, que significa todo e qualquer meio apto à obtenção de determinado fim, e que é o que contém na idéia genérica de arte. Se a estética constitui uma reflexão sobre a arte, o que é arte? Definir arte não é uma tarefa fácil, e não é por falta de elementos e sim porque cada filósofo, cada historiador de arte e ainda muitos artistas a definiram de múltiplas maneiras.

No entanto, elegemos como base nocional a filosófica é por ela – na filosofia da arte – que conduziremos tal noção. No sentido lato do termo, arte é: meio de fazer, de produzir. Essa acepção abrange todos os processos que, mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa.

De acordo com o aspecto dos atos que tais processos implicam, “têm por fim um resultado a alcançar, arte é a própria disposição prévia que habilita o sujeito a agir de maneira pertinente orientado pelo conhecimento antecipado daquilo que quer fazer ou produzir” (NUNES, 1991 p. 20).

É recorrente na história do pensamento segundo Pareyson (1997, p. 21) reduzir arte a três noções

“ora é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir. Estas diversas concepções ora se contrapõem e se excluem uma às outras, ora, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras”.

Mas permanecem em definitivo, essas três, as quais ele elege como principais concepções da arte, o *fazer*, o *conhecer* e o *exprimir*.

Nos termos do autor (*op.cit.*) Aristóteles conceituou arte nos seguintes termos “hábito de produzir de acordo com reta razão, isto é, de acordo com a idéia da coisa a fazer”. Este significado abrange todas as artes quais sejam as da medida e da contagem – os antigos as consideravam básicas – a dos manuais, isto é, aquelas que possibilitam objetos destinados ao uso, e que saem das mãos dos artesãos, e por fim, as artes imitativas, como a pintura, a escultura, a poesia e a música. Esse conceito prevaleceu na

antiguidade e pouco se preocupou com a teorização para fazer uma distinção entre a arte propriamente dita e o ofício ou a técnica do artesão. Desse modo, na antiguidade prevalece a arte como fazer.

A arte também aparece no pensamento ocidental como conhecimento, visão, contemplação “em que o aspecto executivo e exteriorizador é secundário”. Essa segunda “concepção ora entende a arte como forma suprema, ora como forma ínfima do conhecimento, mas dentro de uma visão da realidade” (*ibidem*, p. 22). Como nos afirma Pareyson (*op.cit.*) essa realidade pode ser “a realidade sensível na sua plena evidência, ou de uma realidade metafísica superior e mais verdadeira, ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda ou emblemática”.

Com o advento do romantismo há uma profunda modificação no campo da arte em praticamente todas as modalidades, e prevalece a arte como exprimir, fazendo com que a beleza da arte consistisse na beleza da expressão, isto é, na relação harmônica das figuras artísticas com o sentimento que as estimula e as cria.

Observamos que a arte sofreu e sofre um processo de contínua transformação conforme mudanças sociais, históricas, culturais e ideológicas. O artista e seu estilo recebem diretamente o impacto das condições de produção tanto do lugar como do tempo, ou seja, para cada época da história tem-se uma forma de criar, que é a marca caracterizadora de cada época, cada estilo, cada escola e cada sujeito.

Sendo assim, a conceituação do que é arte multiplicou-se ao longo da história, sem contudo, encontrar uma fixidez para tantos conceitos que foram sendo construídos ao longo do percurso da filosofia da arte.

Pareyson (*op.cit.*, p. 30) acredita que

estas diversas concepções colhem caracteres essenciais da arte, conquanto não sejam isoladas entre si e absolutizadas. Certamente arte é expressão. Mas é necessário não esquecer que há um sentido em que todas as operações humanas são expressivas. Toda operação humana contém a espiritualidade e personalidade de quem toma a iniciativa de fazê-la e a ela se dedica com empenho; por isso, toda obra humana é como o retrato da pessoa que a realizou.

O autor nos alerta, também, para o fato de que a expressão atribuída à arte tem um sentido muito especial, e que devemos cuidar quando se diz que a arte é ‘expressão conseguida’ em que, a ênfase recai não sobre o substantivo, mas sobre o adjetivo. Nesse sentido para o autor

a obra de arte é expressiva enquanto é *forma*. [...] exprime, então a personalidade do seu autor [...] e a espiritualidade que nela se exprime está completamente identificada com o estilo. A forma é expressiva enquanto o seu ser é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes *é* um significado. De modo que se pode concluir que, em arte, o conceito de expressão deriva o seu especial significado daquele de forma. (*op. cit.*, p.31)

Temos assim, a junção de dois elementos que se encontra em uma obra de arte: conteúdo e forma. O conteúdo é o que se quer expressar e a forma é a maneira de como é expresso o conteúdo. Ambos se interligam harmoniosamente para constituir a obra de arte.

Forma e conteúdo na arte são inseparáveis, uma complementa e produz a outra. O artista ao produzir uma obra de arte, coloca nela a sua visão do mundo, sua maneira de pensar e de sentir. Possui uma singularidade muito especial de olhar para as coisas ao seu redor, o que aguça sua espiritualidade¹⁵.

No entanto, não significa que a obra de arte necessariamente represente a figura do artista, mas sim, que a figura do artista está presente no conteúdo, no significado dessa obra de arte. Cada artista é um ser humano, distinto, e ao mesmo tempo, comum. Essa distinção ocorre na medida em que o artista desenvolve sua capacidade elaborativa no campo da arte.

Se por acaso algum valor pessoal mudar na vida do artista, essa mudança se refletirá na sua arte. O próprio fato de fazer arte se incorpora à espiritualidade do artista. O processo pelo qual o artista dá forma à obra de arte é a expressão da sua espiritualidade, caracterizada e revelada pela intensa produção, que por sua vez é única e inconfundível. Esse traço pessoal, único, distinto é o que nominamos por estilo e cada artista tem o seu.

Dessa maneira, uma obra de arte estabelece um processo de criação em que o pintor concebe e executa. O gesto de projetar, fazer sua obra é o ato mesmo de realização, é o seu encontro com a arte, é pura concepção e invenção.

O sujeito se realiza no momento do *acabar*, levando ao final, uma forma inteira de modo tão radical e intenso que dá lugar a uma obra original, única e irrepetível. Esse movimento conduzido, e magicamente orquestrado pelo pintor, é um traço distinto da forma o qual a caracteriza.

van Gogh conseguiu o domínio da técnica que o levou a uma perfeição de traços e cores. Sua obra é carregada de significações, encerra uma mensagem, instaura um dialogismo com quem a contempla. Sua obra é a união perfeita desses dois elementos.

¹⁵ Tomamos por espiritualidade aqui como sendo a *consciência* que o artista tem de sua época, de sua vida, de seus valores morais e religiosos

Ele, como poucos, soube conduzir magicamente esse movimento, orquestrando de maneira rítmica e contundente a forma e o conteúdo com generosas pinceladas de cores.

Dada a inseparabilidade de forma e conteúdo, Pareyson (*ibidem*, p. 58) nos explica que

fazer arte quer dizer não tanto dar forma a um conteúdo espiritual como, antes, formar uma matéria, dar uma configuração a um complexo de palavras, sons, cores, pedras. [...] e que antes de qualquer coisa produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva.

Assim é que a natureza da arte revela-se indefinível, é a atividade humana que percebemos como específica, mas cujos contornos se desfazem, assim como desaparecem as fronteiras entre disciplinas antes codificadas (por exemplo, a pintura, a escultura), e até mesmo, por vezes, a fronteira entre arte, escrita, ciências humanas, etc.

As imagens como signos icônicos, a plasticidade, as formas que o artista encontra para expressar, em geral, podem ser interpretadas no mundo, em todos os idiomas; o que importa são os fundamentos dessa interpretação.

As obras de arte possuem valor de eternidade, pois perduram através do tempo, são um símbolo e principalmente o legado de um artista aos homens de todas as épocas, pois esses artistas souberam sentir a vida, interpretá-la e moldá-la na arte.

Além dos valores estéticos uma obra de arte carrega consigo valores de caráter social e sofre influências, trazendo marcas do povo a que pertence o artista. Cada povo, cada época tem seus ideais e estes estão expressos na obra, de tal maneira que não podemos ignorá-los, nem tão pouco recusá-los, eles estão presentes impositivamente exigindo de nós um deslocamento. Esses valores e influências podem ser vistos na obra de van Gogh em que sua criação está intimamente ligada ao seu povo, à sua ideologia, às suas aspirações, suas lutas e aos seus fracassos. van Gogh fugiu de sua época, refugiando-se na arte, e com isso adiantou-se a seu tempo e com obstinação viveu sua fase, conseguindo expressar sua arte no futuro.

Por conseguinte, arte e filosofia caminham juntas, há a presença implícita, eficaz e profunda de ambas no conjunto de uma obra de arte. A mínima inflexão estilística é significativa, revelando o autor e consequentemente seu modo de pensar e sua filosofia.

Arte e estética, portanto, trilham o caminho da alteridade, da inquietude e da movência no âmbito da arte pictórica, lado a lado. É expressa pelo artista que inquieto vê-se estimulado por muitas modalidades de experiência, e é convidado a contemplar e aproveitar um conjunto de elementos existentes à sua volta, e que o conduz à atividade

criadora. Assim, esses dois conceitos configuram-se num eixo relevante e influente, para que possamos fazer a explicitação de elementos de uma ordem da história e da memória no interior dessa pesquisa.

1.2. Considerações sobre as noções de autor e autoria

Teceremos reflexões a partir das noções de autor, autoria e função-autor, discutidas por Michel Foucault em seu texto *O que é um autor*, publicado em 1969, trabalho de notável relevância na abordagem do conceito de autoria.

Vale ressaltar que nesse período começava a se destacar, tanto na Filosofia como nas Ciências Humanas, críticas às concepções psicologizantes e humanistas de sujeito. Sob o rótulo de “anti-humanismo teórico”, inserem-se, nesse contexto, discussões acerca do conceito de autoria e cujos desdobramentos levam ao questionamento da primazia do *autor*.

Nesse texto Foucault deixa de lado a relação homem/obra – processo de individualização do autor na cultura ocidental – fixando-se na relação texto/autor, para observar “a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (1992, p. 34).

A Foucault interessa-lhe entender como a figura do autor constitui historicamente “o momento forte da individuação na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia e na das ciências” (*ibidem*, p.33), por isso ele olha para o espaço em que a crítica estruturalista supõe retirar o autor, convicto de que há elementos que impedem efetivamente o seu desaparecimento.

Por se tratar de uma reflexão que direciona os trabalhos que se dedicam ao tema da autoria na AD, apresentaremos alguns dos caminhos percorridos por Foucault, destacando três pontos básicos: a noção de *obra*, a da diferença entre o *nome próprio e o nome de autor* e, principalmente, a noção de *função-autor*.

1.2.1. Foucault e a noção de função-autor

Existem autores que se diferenciam como “fundadores de uma discursividade”. Vale a pena reportar-se a Foucault para ver a configuração específica de “fundador de discursividade”. Além do “indivíduo que se põe a escrever no horizonte em que paira uma obra possível” (FOUCAULT, 1971, p. 29), ou seja, além dos autores de uma obra, haveria, no mundo dos discursos, autores que estão em posição transdiscursiva – são os

chamados fundadores de discursividades. “Não são apenas autores de suas obras, dos seus livros. Produziram alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos” (FOUCAULT, 1992, p. 58). Como exemplos de discursividades, Foucault cita a psicanálise e o marxismo.

A expressão é de Foucault e com ele podemos colocar as seguintes questões: “O que é um autor”? Ou ainda, “o que é necessário para ser um autor?”, com toda a complexidade que envolve essa interrogativa.

Inicialmente Foucault problematiza as noções de *obra* e de *escrita*, para expor as dificuldades de se verificar o “desaparecimento” do autor vinculado a estas noções. “O que é uma obra? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor? Se um indivíduo não fosse um autor, o que ele escreveu ou disse, o que ele deixou nos seus papéis, o que dele se herdou, poderia chamar-se uma ‘obra’?” (FOUCAULT, 1992 p. 37-38).

Percebemos, por esses questionamentos, não ser possível para Foucault dicotomizar totalmente obra e escritor, porque até mesmo este, é um dos elementos que dá unidade aos textos que compõem uma determinada obra. A dificuldade existe, também, para se identificar os critérios que funcionam para classificar algo como fazendo parte da obra de um escritor.

Foucault (*op.cit.*) nos leva a perceber ao longo desses questionamentos, que a obra, além da dificuldade de demarcar fronteiras, também reivindica a ideia de autor para ser considerada. Portanto, não é tão simples deixar de lado o autor e estudar apenas a obra em si.

Quanto à noção de escrita, Foucault crê que ela “bloqueia a verificação do desaparecimento do autor” e afirma que, “com sutileza, ela preserva ainda a existência do autor” (*ibidem*, p. 39). Qual será, então, o estatuto da ausência do autor, se ele for dispensado? Como, tratar marcas, traços do que se “quis dizer”, quando há um esforço para pensar os textos em sua materialidade, em sua dispersão de espaço e tempo?

Para tais questões se efetivarem, ele julga relevante “localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (*ibidem*, p. 41).

Para fazermos a exploração desse território, ele apresenta em primeiro plano, que o *nome de autor*, embora seja um nome próprio, não se liga àquilo que nomeia da mesma

forma que um nome próprio se liga a um indivíduo nomeado. O nome de autor não é um mero elemento de um discurso, com uma função gramatical “um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si” (*ibidem*, p. 44-45).

O que entra aqui em questão são as condições de produção sócio-históricas do aparecimento do discurso, um regulamento no contexto de uma cultura, não se tratando de rumores indefinidos, oscilantes e passageiros do cotidiano.

Outro traço peculiar ao nome de autor é que, associado a um discurso singular, ele não remete imediatamente a um sujeito empírico, mas “bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser” (*ibidem*, p. 45-46). Ainda para Foucault o nome de autor está situado “na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular” (*ibidem*, p. 46).

Dessa maneira, Foucault estabelece a função autor, que alguns discursos teriam e outros não; e não atribui autoria àquele que escreve uma carta particular, ou a alguém que escreve algo em uma parede na rua, por exemplo. A função autor para Foucault “é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (*ibidem*, p. 46).

Portanto, entendemos que o discurso não acontece isolado, ele mantém uma inter-relação com a cultura em que é produzido, por isso, é considerado como produto da dinamicidade social. Sendo assim, Foucault (*op.cit.*) pontua o fato de que tudo que dizemos deve ser compreendido levando em conta as relações que o discurso mantém com outros que circulam em nossa cultura, a partir de determinadas práxis sociais.

Isso certamente implica assertivamente no fato de que quem fala, fala de um lugar determinado, numa determinada instituição, que legitima e autoriza seus dizeres e os circunscreve em determinado momento histórico, e sob determinadas condições de produção. Dessa maneira, o discurso se organiza sob determinadas normas que fixam um lugar para aquele que fala e que objetiva controlar o acontecimento, o acaso.

Foucault nos assevera que “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfazer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 2004, p. 37). Em nossa sociedade, há sistemas de controle já instituídos com o propósito de dominar a reprodução dos discursos, com procedimentos de controle, seleção, organização e redistribuição do discurso e se dividem entre aqueles que se

exercem do exterior do discurso e os procedimentos internos, exercidos pelo próprio discurso.

Nessa perspectiva, entre os procedimentos internos de controle e delimitação do discurso, está o *autor* que “funciona como princípio de classificação, de ordenação, de distribuição” (*ibidem*, p. 21). Mesmo não negando a existência do indivíduo que escreve, torna-se evidente que o *autor* não é entendido como o sujeito empírico, nem como sujeito enquanto indivíduo que escreveu ou pronunciou o texto, mas enquanto “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (*ibidem*, p. 26). O *autor* é simultaneamente uma instância produtora e um princípio de organização e controle do discurso, o que nos leva à autoria e conseqüentemente, entrevê-la como um procedimento de produção do discurso, seja ele oral, escrito ou pictórico.

A noção de função-autor, portanto, nos interessa haja vista que o autor de uma obra de arte está sendo considerado como uma posição sujeito, ou seja, como uma das funções que o sujeito exerce e que emerge nos posicionamentos assumidos por esse sujeito no interior do campo pictural nessa pesquisa.

1.2.2 A autoria e seus indícios na obra plástica

A posição teórica foucaultiana será nosso ponto de partida para problematizarmos a função autor, na tentativa de estender o conceito de autoria, articulando-o com o termo sujeito-esteta, ou seja, o sujeito autor de uma obra de arte, neste caso van Gogh, atuando como função-autor de obras imagísticas.

Dessa maneira, pretendemos (*re*) *significar* a função autor em Foucault, trazendo para a ideia de uma função-esteta. O tratamento teórico dado pelo autor nos proporciona uma abertura que nos permitirá tratá-la, a partir de outros campos que não sejam os de uma obra literária.

Pretendemos repensar a noção de autoria sob os seguintes aspectos: em primeiro lugar pensá-la relacionada à pintura, isto é, às linhas, traços, formas, cores, como uma *escrita* pictórica, ou seja, representações inscritas no quadro por meio de elementos materialmente visíveis, e na sequência, como todo *texto* reclama um autor, com a obra plástica não é diferente, pois para pintar uma obra, esse autor precisará de um sistema *semiótico*, ‘verbal ou não-verbal’, portador de relativa autonomia, que possua normas, estrutura e formas de organização próprias.

Portanto, o autor de uma obra plástica também se posiciona exteriormente à obra produzida (pintada), e é tão responsável pelo que é traçado na tela, quanto o autor de uma obra literária pelo que está escrito.

O sujeito no processo enunciativo, para que ele se apresente como autor, se faz necessário que ele assuma diante das instituições, o seu papel social que se constitui a partir de sua relação com a linguagem pictórica e o outro. Por isso quando interpretamos um objeto estético tendemos a lhe conferir uma função autor.

Assim sendo, quando nos remetemos a uma obra imagística teremos a noção de autor funcionando, e consoante com Foucault (*op.cit.*), só teremos um autor se temos uma obra que possa de modo consistente ser associada a esse autor.

Nesse caso, diante de uma das obras de van Gogh, mesmo sem sua assinatura, seremos capazes, por meio do seu estilo e da maneira como faz uso das cores, lhe conferir autoria pela obra. Conseqüentemente a noção de autor nos permitirá que falemos de uma obra, especialmente por esta ter uma propriedade que em geral as obras têm ou teriam de serem únicas.

Podemos então, hipotetizar que o estilo de van Gogh determina a autoria de sua obra e lhe confere um caráter singular. A noção de autor estaria, portanto, guarnecida de traços históricos, cambiáveis que segundo Possenti (2002, p. 107) “têm a ver em grande parte com o modo pelo qual são vistos e considerados os diversos discursos em diferentes épocas em cada sociedade”.

Desse modo, concordamos com Possenti (*op.cit.*), de que não seria possível pensar a noção de autoria sem considerar singularidade e estilo como elementos constituintes da noção de autoria.

Entendemos que o modo como se processa a *escritura/tessitura* pictórica é um estilo, dotado de singularidade, pois aquele admite tanto uma abordagem teórica, como uma abordagem histórica. Na arte, o estilo une-se a história, porque há uma *escolha* do pintor por um determinado estilo, o que lhe confere seu caráter singular, resultando em variações, e conseqüentemente, fazendo uma história.

Cabe ressaltar que a noção de estilo que adotaremos está respaldada nas reflexões bakhtinianas, quando este propõe uma definição dialógica de estilo, estabelecida na singularidade individual, mas que resulta da relação do sujeito com o outro, com a produção discursiva do grupo social.

Para Bakhtin o conceito de estilo está ligado aos gêneros do discurso, pois o estilo é um dos elementos constitutivo dos gêneros, o que o levou a afirmar que “onde há estilo

há gênero” (BAKHTIN, 2003, p. 268). O vínculo que se estabelece entre eles, segundo o autor, é da ordem do inseparável, uma vez que cada esfera da atividade e da comunicação humana tem seu estilo que a caracteriza, se tornando singular.

Em seu texto “Discurso na vida e Discurso na arte”, o autor nos indica o estilo como sendo de natureza social, abrangendo o autor, o herói (o tema) e o ouvinte (o espectador) como elementos constitutivos da obra, determinando-lhe a forma e o estilo.

Portanto, o estilo dará o grau de singularidade à obra e se revelará por meio de indícios, numa pluralidade de efeitos usados pelo sujeito-esteta para defini-lo e caracterizá-lo. Podemos exemplificá-lo e detectá-lo indicialmente nas pinceladas justapostas, ziguezagueantes e curtas de van Gogh em relação ao modo como faz uso das linhas, formas, texturas, tons, cores, movimentos.

Assim, por meio da linguagem pictórica teremos um sujeito interpelado e heterogêneo, pertencente a um determinado grupo social e em processo com sua constitutividade discursiva plástica. Logo “trata-se de sujeitos circunscritos em processos identitários, inseridos em práticas sociais, e em ações contextuais, do e no processo enunciativo” (SANTOS, 2009, no prelo).

Dessa forma, o sujeito ao longo do seu processo enunciativo, pode estar inserido em um papel social, e numa diversidade de *instâncias enunciativas sujeitudinais*¹⁶. Desse ponto de vista, consideramos a *instância enunciativa sujeitudinal* como um elemento que está inscrito em uma alteridade e por ter essa inscrição em uma alteridade, o sujeito se movimentará no interior do funcionamento do processo enunciativo, não se fixando num lugar.

Sob esse viés, falamos de uma autoria, que se manifesta por meio do processo de tessitura pictórica, indo além dos domínios que lhe impõem as responsabilidades sócio-histórico-ideológicas, como também as responsabilidades do conhecimento teórico, técnico e prático do domínio da linguagem imagística.

Logo, se essa *instância enunciativa sujeitudinal*, consegue agrupar discursos, “como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”, teremos um autor (FOUCAULT, 1992, p.26).

O que temos, portanto é a organização da dispersão num todo coerente que faz com que a diversidade de representações possíveis da *instância enunciativa sujeitudinal*,

¹⁶ Veja nota 10, na p.35.

em determinada conjuntura, possa manifestar-se como autor na unidade e coerência de seu discurso.

O discurso pictórico se singulariza na maneira como se constrói e se materializa sobre um mundo imaginário. O sujeito-esteta rompe com o mundo real para instaurar-se na criação de um universo imaginário em que ele se projeta para encaixar o discurso plástico, podendo, assim, dar condução ao processo criativo.

É pertinente abrir um parêntese, antes de prosseguirmos, para abordar rapidamente a designação *sujeito-esteta*, pois estaremos discutindo essa questão no capítulo 2 desta pesquisa detalhadamente. No espaço estético pictórico temos uma IESE em constante alteridade no interior desse processo enunciativo. Essa alteridade é constitutiva nesse processo enunciativo pictórico que decorrerá de uma realização dialógico-plástica, por ser este sujeito-esteta heterogêneo.

Ele fará recortes do mundo, concebidos a partir de uma tomada de posição do real, instaurando um processo de atribuição e re-significação de efeitos do real, via linguagem plástica, no crivo das formações imaginárias.

Essa projeção se dá em relação simultânea, ou que se desenvolverá através do tempo convergindo com um momento histórico, num processo de devir. O sujeito-esteta encontra-se assim, circunscrito em sua referencialidade polifônica¹⁷, sendo marcado por elementos exteriores de ordem histórica, social, ideológica, política, filosófica, cultural, plástica e psicológica.

Dessa maneira o sujeito-esteta articulará esses elementos no interior de sua enunciação e estes, por sua vez, se comportarão a partir de forças enunciativas que incidirão sobre as formações discursivas. Teremos assim o sujeito-esteta e a exterioridade, representados pela memória discursiva, pela história, pelas condições de produção e pelo interdiscurso.

O sujeito-esteta procurará fazer o encaixe desses elementos ao ser interpelado se colocando em alteridade descontínua na busca do sentido via significação, que aqui funcionarão como manifestações imaginárias.

Partindo das formações imaginárias, o discurso pictórico se historiciza ao adquirir sentidos na conjuntura de significações que o sujeito-esteta plasmará na tela, produzindo efeitos enunciativos e passando a existir por meio de uma linguagem visual, organizada em materialidade no quadro.

¹⁷ Conforme conceituado na nota 14, página 41.

O sujeito-esteta, ao enunciar pictoricamente, inscreve-se em uma alteridade, entre um lugar social e um lugar discursivo, sendo submetido a movências, no interior do funcionamento de um processo enunciativo, por isso, cremos que o sujeito-esteta atua enquanto função-autor de uma obra de arte. Ao encontrar-se em alteridade, esse sujeito-esteta assume determinadas posições que o constituirão em uma função-autor, falando de um lugar discursivo.

A função-autor, por sua vez, solicita seus saberes (as técnicas do desenho, seus conhecimentos sobre cores) em práticas específicas e complexas do ato de pintar, atendendo a uma conjuntura de elementos visuais, constitutivos do discurso pictórico, submetendo-se a procedimentos de escolha e procedendo a uma organização “controlada” discursivamente.

A função-autor nesse caso opera com as cores, as linhas, os traços, as pinceladas e as formas de modo a constituir sua enunciação provocando efeitos de sentido. Logo, o nome do autor exerce um determinado papel discursivo. No entanto, na representação dessa função, o sujeito-esteta conduz “escolhas”, faz cortes e delimitações, imprimindo dessa forma à pintura seu estilo.

Assim, consideramos que a função-esteta também poderá influenciar no modo de existir, de circular e de funcionar de alguns discursos “no interior de uma sociedade” (*ibidem*, p.46), porque ao enunciar, a função-esteta tenderá a organizar e selecionar seus dizeres na obra plástica, com marcas determinadas pelas exigências (históricas) do procedimento de constituir-se como autor.

Os discursos são, assim, atravessados por uma pluralidade de vozes, de formulações que interpelam essas vozes, ora por repetição, ora por oposição, e ainda, por transformação.

Estudar o funcionamento da autoria na obra de arte é ver como se dá essa relação entre os *textos*¹⁸ visuais e a função que lhes confere o próprio caráter de originalidade, isto é, há algo nas obras que lhe são peculiares, permitindo que elas sejam associadas a um autor e não outro, e esse fato lhe conferirá uma singularidade.

Podemos, então, pelo exposto nos certificarmos de que a autoria é uma função, mesmo em se tratando da obra imagística; e que o discurso está sujeito a uma ordem e a princípios de organização e de controle.

¹⁸ Texto nessa perspectiva representa uma conjuntura de práticas pictóricas que se materializam em linguagem plástica enquanto dispositivo de comunicação.

Sendo assim, a autoria de uma obra plástica nos remete, portanto, a um conjunto de traços que a tornam, ao mesmo tempo, singular e passível de contrastabilidade ao ser relacionada a outras.

Assim, a função autor tratada por Foucault, pode ser (re) significada, implicando na função-esteta, pois esta, também, por meio da obra plástica, influirá em uma maneira particular de funcionamento, de existência e de circulação do discurso pictórico no interior de uma sociedade.

Desta feita, o estilo e a singularidade de van Gogh coexistem com o fato de que o sujeito-esteta enuncia de posições historicamente dadas, e que seu discurso se constitui por outros discursos que advêm de diferentes tempos e inscrições sociais; estes se entrelaçam no interior de uma formação discursiva (FD), que faz referência àquilo que foi dito em determinada época ou espaço social e é constitutivamente “atravessada” por elementos que vêm de outro lugar, isto é, de outras formações discursivas (FDs), e se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais, o que pode acontecer sob a forma de pré-construídos¹⁹ e de discursos transversos²⁰.

Por esse motivo, o sujeito-esteta ao representar, deixa vestígios enquanto sujeito-autor de uma obra, sendo responsável, tanto pela organização e disposição dos elementos, que compõem sua produção e que produzirão efeitos enunciativos, como também, é responsável pela singularidade da obra que está urdindo.

1.3. A representação estética nas artes plásticas

Em seu livro *Matrizes da linguagem e pensamento*, Santaella (2005, p.27) nos apresenta as diferentes linguagens (escrita, desenho, música, cinema, televisão, rádio, jornal, pintura, teatro, computação gráfica etc.), como dotadas de “volatilidade”.

Assim, a autora argumenta que no mundo das linguagens há uma movência e uma volatilidade no mundo dos vivos. No entanto, esse modo de ser volátil das linguagens, não é percebido nem levado em conta nos currículos escolares e universitários.

¹⁹ Com base em Pêcheux (1997, p. 164), “o pré-construído” corresponde ao “sempre-já-aí” da interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu “sentido” sob a forma da universalidade (o mundo das coisas)” [...].

²⁰ Com base em Pêcheux (1997, p. 166), “o funcionamento do “discurso-transverso” remete àquilo que classicamente, é denominado por *metonímia*, enquanto relação da parte com o todo, da causa com o efeito, do sintoma com o que ele designa, etc.”

Um dos fatores apresentados pela autora, decorre da fronteirização que é estabelecida entre as linguagens como se fossem campos fechados, “asceticamente separadas”. No entanto, essa limitação só aparece nítida nos currículos, pois como assevera Santaella, “na vida, a mistura, a promiscuidade entre as linguagens e os signos é a regra” (SANTAELLA, *op. cit.*, p.27).

Um segundo fator, seria o modo como as linguagens são estudadas, incorrendo em confundi-la com o meio que a veicula. Essa confusão impede a “visão dialógica e interativa e intersemiótica das linguagens” (SANTAELLA, *op. cit.*, p.27).

A autora reconhece que o meio pelo qual a linguagem é veiculada é relevante e influente para a compreensão do modo como são produzidas, transmitidas e recebidas, no entanto, é questionável do ponto de vista de que o meio é a mensagem.

Dessa maneira Santaella, nos chama atenção no sentido de se há um canal que veicula uma determinada linguagem, o mesmo não deveria ser tão proeminente a ponto de suprimir a visão para similaridades e trocas recursivas entre diferentes sistemas e processos sógnicos.

O propósito da autora é compreender como “os signos se formam e como as linguagens e os meios se combinam e se misturam (SANTAELLA, *op. cit.*, p.27)”, pois de fato há uma “multiplicação crescente de todas as formas de linguagem”, (SANTAELLA, *op. cit.*, *id*) por isso ela as divide em três matrizes do pensamento e linguagem: a matriz verbal, a matriz visual e a matriz sonora.

Nosso interesse recai neste momento, sobre a matriz visual, pois será entorno dela que esboçaremos o ponto de vista semiótico sobre a questão da representação visual como linguagem.

1.3.1 A representação sob o olhar da semiótica

Ao fazer a classificação das modalidades das formas visuais, a autora deixa claro que tal classificação não cobre todo o mundo visível, pois ao tratar de “matrizes de linguagem, as modalidades do visual dizem respeito às formas visuais estruturadas como linguagem, isto é, às formas visuais representadas” (*ibidem*, p. 27).

A autora argumenta que os termos “linguagem” e “representação visual” já funcionam como indicadores de uma delimitação. Dessa forma, ela traz à baila o fato de

que as formas visuais produzidas pelo homem, se organizam como linguagem. Teremos, portanto, signos que “se propõem representar algo do mundo visível, ou em caso-limite, apresentarem-se a si mesmos como signos”. Assim, é que “as modalidades do visual se referem às formas de representação” (*ibidem*, p.186).

Para estudar a imagem abre-se um campo amplo no que diz respeito à concepção de representação que se dá por meio da semelhança, também chamada icônica. Santaella (*op.cit*), Nöth (1998, p 36-42) nos esclarece que há pelo menos três principais domínios da imagem, a saber: i) o domínio das imagens mentais, imaginadas; ii) o domínio das imagens diretamente perceptíveis e iii) o domínio das imagens como representações visuais (desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas).

Lembram-nos os autores do caráter polissêmico e multifacetado da imagem tendo origem no grego *eikon* que abrangia os tipos de imagem, desde as pinturas até as estampas de selo.

Dessa forma, a representação sob o viés de Santaella (*op.cit*) está centrada na “representação por semelhança”, ou seja, a imagem como “representação visual”. O termo “representação” auxilia a autora a fazer uma delimitação de todas as formas visuais possíveis, perceptivas, mentais etc., ou seja, aquelas que entram na sua classificação, as formas representadas ou signos visuais.

Devido a amplitude de sentido do termo “forma”, Santaella nos manifesta que “a palavra forma pode também significar um atributo ou propriedade da imagem” (*ibidem*, p. 204). É com a noção de atributo que ela deseja enfatizar que, quando as propriedades da *forma* aparecem na música ou no verbal temos, por conseguinte, um empréstimo ou uma movência da lógica de uma matriz, no caso a visual, para outras matrizes.

Portanto, forma e representação são constitutivas da imagem. Em relação à primeira, a autora se respalda no conceito e nas categorias desenvolvidas por Gibson, em artigo publicado em 1951, intitulado “What is form”, citado em seu livro *Matrizes do pensamento e linguagem*, (SANTAELLA, *op. cit.*, p. 203).

Santaella faz uma síntese do minucioso trabalho de Gibson neste artigo, indicando a redução do termo somente às *formas visuais* e dentro desta, ele criou três categorias e as coloca da seguinte maneira: enquanto *forma* “costuma ser usada para se aplicar a um objeto e enquanto *arranjo*, se aplica a um lugar e enquanto *ordem* a um acontecimento” (*ibidem*, p. 204).

Assim, dentro desse limite há pelo menos mais três significados para o termo “forma”: i) a figura de um objeto em três dimensões; ii) a projeção de tal objeto em uma superfície chapada e iii) a forma geométrica abstrata composta de linhas imaginárias, planos ou de suas famílias.

Segue a autora, discorrendo sobre a definição proposta por Gibson, do significado da palavra *forma*, partindo assim, para a apresentação dos principais tipos de *formas visuais* agrupado-as em três grandes categorias, entre as quais a primeira se refere às

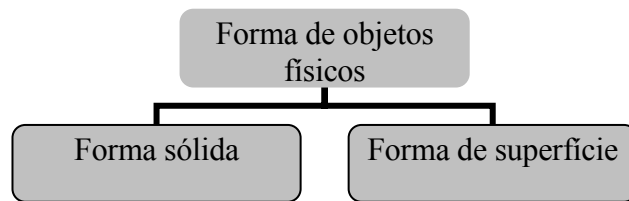


Diagrama I

Em seguida a segunda categoria se refere às

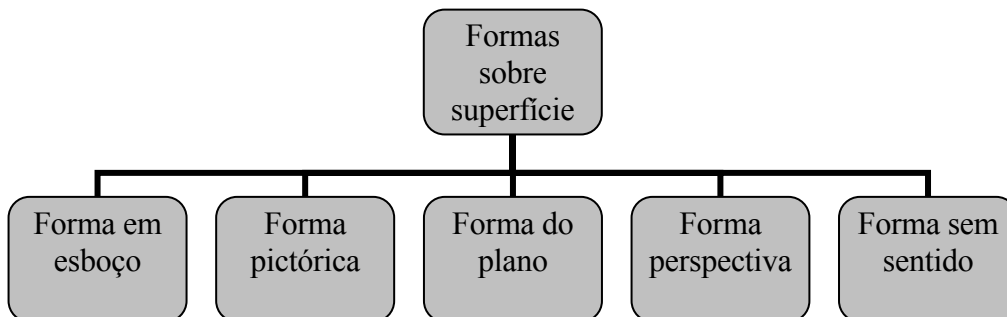


Diagrama II

E finalmente a terceira categoria referindo-se às

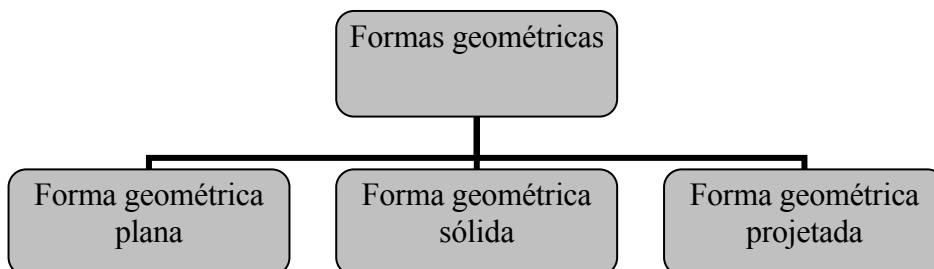


Diagrama III

Essas *formas*, como estabelecidas por Gibson, constituem as premissas para o desenvolvimento do trabalho de Santaella (*op. cit.*) sobre as modalidades das formas visuais. A autora faz uso da distribuição triádica, mas de maneira mais exemplificada, seguindo uma lógica diversa, pois sua base é a semiótica e a fenomenologia peircianas, tendo como alvo os problemas de percepção que cada um dos tipos apresenta.

Segundo a autora, seu trabalho vai além da comparação, ela pretende “destacar uma concepção de forma que se aproxima à perfeição da noção de forma proposta como eixo de classificação da matriz visual sob o domínio da secundidade” (*ibidem*, p. 205).

Assim o termo “representação” a ajudará a delimitar entre todas as formas visuais possíveis, perceptivas, mentais etc., isto é, as formas representadas, que se resumem nos signos visuais.

Dessa maneira, ressalta e justifica que a expressão “representação visual” “é mais ampla do que o termo “imagem”, pois a linguagem escrita, por exemplo, é uma representação visual, mas não uma imagem” (*ibidem*, p. 206).

Seguindo o mesmo raciocínio, outra preocupação da autora é com a delimitação estabelecida para as modalidades das formas, restringindo-se às formas fixas. Ela explica que tal restrição se dá porque,

[...] na idéia das matrizes das linguagens, sonora, visual e verbal, está a busca do tipo de realização mais pura com que essas matrizes podem se manifestar. Tipos completamente puros não existem, mas as linguagens manifestadas que chegam mais perto da pureza seriam a sonoridade, as formas visuais fixas e o verbal escrito. (SANTAELLA, 2005, p. 206).

A seguir, apresentaremos as modalidades das formas visuais desenvolvidas pela autora, no entanto, é necessário dizer que as matrizes sonora, visual e verbal, são apresentadas como matrizes da linguagem e pensamento, pois sua proposta é o estabelecimento de um vínculo indissociável entre pensamento e linguagem.

Nas palavras de Santaella “a linguagem ou a representação visual deve estar umbilicalmente atada tanto ao mundo visual tal como percebido quanto às imagens mentais estimuladas pela percepção ou não”, pois para Pierce imagens mentais são também signos (*ibidem*, p. 206).

Assim, quando a autora usa a expressão “formas de representação” nos indica em termos semióticos, que o que está sendo colocado em exame é a relação do signo com o objeto.

Na linguagem visual surge de um lado a forma que diz respeito “ao signo visual em si mesmo, aos seus caracteres internos” e a representação que é aquilo que a forma é capaz de representar.

Santaella nos sugere então, um método de análise do objeto, como representação visual, a partir das relações estabelecidas entre os diferentes tipos de signos (ícone, índice e símbolo) e as distintas formas de representação da imagem (representativa, não-representativa e figurativa).

Segundo a autora, podem-se estabelecer três tipos de relações entre o signo e a forma de apresentação do objeto representado:

- a) No *primeiro nível* surgem as “*Formas não-representativas*” que corresponde ao ícone. Tais formas dizem respeito à limitação da manifestação visual a elementos puros: “tons, cores, manchas, brilhos, contornos, formas, movimentos, ritmos, concentrações de energia, textura, massas, proporções, dimensão, volume etc”.
- b) No *segundo nível*, correspondendo ao índice, temos as “*Formas figurativas*”, nas quais existe a denotação, ou seja, há um vínculo com a significação do objeto representado com o objeto da realidade.
- c) E no *terceiro nível*, encontramos as “*Formas representativas ou simbólicas*” que correspondem com o símbolo. Nesse nível a imagem passa a estabelecer relações de significado com outros elementos, sejam eles da cena, do texto, da pintura, etc. Para a autora as formas visuais só se tornam símbolos quando o significado dos seus elementos são interpretados com a ajuda do “código de convenções culturais” a partir do qual as figuras se ordenam.

Esquemáticamente teremos:

a)

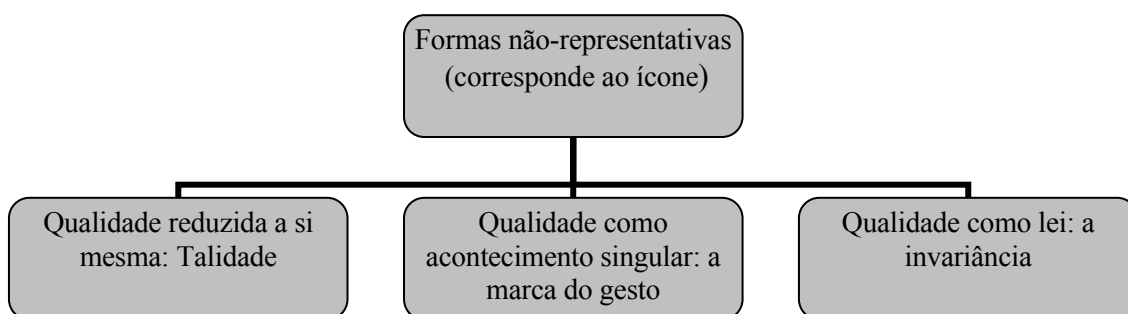


Diagrama IV

b)

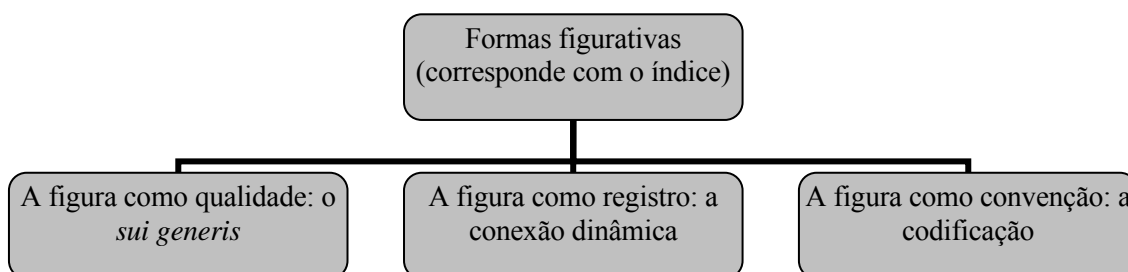


Diagrama V

c)

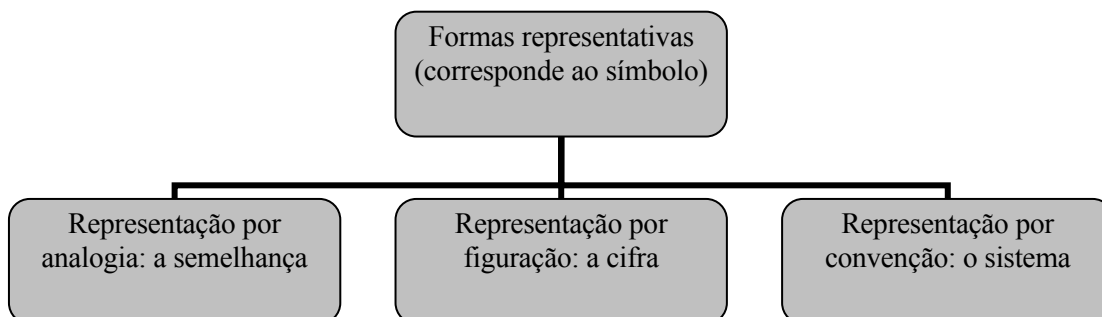


Diagrama VI

Seguindo o posicionamento de Santaella (*op. cit.*), as formas representativas funcionam como signo, porque serão interpretadas como tal, pois irão referir ao objeto denotado (significado) em conformidade com uma lei, um hábito ou uma cultura, que faz com que o sentido das formas seja interpretado e se refira àquele objeto.

Assim, podemos percebermos que a representação se dá por meio do binômio *olhar versus gestual*. Ao instituir o gesto para a representação, o sujeito libera o objeto

representacional no seu suporte, a tela; realizando assim o processo enunciativo por meio do ato interpelativo e inter-enunciativo que o interpelou visualmente.

Devido ao caráter de produção em geral artesanal, usando as mãos, dá-se ao gestual um desempenho relevante, e por isso mesmo, a autora considera que há um hibridismo no cruzamento visual/gestual, no qual o visual guardará marcas do gesto de sua produção.

Uma característica fundamental da linguagem visual encontra-se na insistência com que imagens singulares se apresentam à percepção do sujeito. Ver é estar diante de algo, mesmo que seja uma imagem onírica, pois o caráter da imagem é sua presença, é o que somos capazes de apreender dela.

Para Santaella (*op. cit.*), o caráter perceptivo da imagem se alia à linguagem visual quase sempre figurativa e com propensão à referencialidade, caracterizando-se como um signo indicial. Assim, o eixo geral da linguagem visual serão as formas.

Ao estudá-las, estaremos atentando-nos para sua definição como qualidade, ou seja, é a qualidade da representatividade de um objeto pelo gestual do sujeito, que irá distribuir em forma de linhas, traços, perspectiva, cores no espaço do suporte, adquirindo outras formas.

Assim as propriedades das formas serão múltiplas e se darão por terem semelhança, graus e contrários. Uma forma pode ter semelhança com o objeto representado podendo variar seu grau de semelhança para mais ou para menos, bem como ser contrária à representação. Esse ter semelhança, graus e contrários é peculiar às qualidades em geral e é destas propriedades que se vale a arte para criar a expressão.

1.4. Pinceladas sobre a cor

Faremos um breve percurso pela história das cores bem como a relevância de algumas teorias, desenvolvidas ao longo dos séculos, uma vez que nosso objetivo é identificar nas obras selecionadas, a interdiscursividade das cores. Não pretendemos fazer aqui um estudo exaustivo sobre teoria da cor, mas, cremos ser relevante *pincelarmos* algumas considerações sobre elas.

Percebemos na correspondência de van Gogh inúmeros relatos, alguns bem minuciosos e pontuais a respeito dos estudos que desenvolvia sobre o uso das cores e de como perseguia um estilo colorizado que pudesse provocar efeitos aplicando-as sistematicamente em seus quadros.

Portanto, abrimos esta sessão para falarmos um pouco das cores, sua relevância na execução de uma obra e de como ela desafiou pintores, colocando-os numa busca incessante pela perfeição de seu uso.

1.4.1. A cor pela história

Já o homem primitivo tinha acesso às cores, e as usava por meio de terras coloridas para ampliar os desenhos nas cavernas. Até mesmo a natureza faz uso das cores para ressaltar sua beleza e assim a arte de todos os tempos a tem utilizado para intensificar a expressividade.

Em diferentes épocas históricas, as cores que os artistas usam para suas criações mudam e enriquecem as variações na concepção da natureza, da luz e da visão. Na antigüidade predominava o gosto pelos contrastes formados pelo vermelho, o preto, o branco e o ocre.

No Egito e Pérsia encontramos exemplos de policromias²¹ muito intensas. Na pintura romana, em especial a paisagem, chegou a uma reprodução naturalista que chama atenção pelo cromatismo da luz do ambiente.

No entanto, na Idade Média, a cor era considerada uma qualidade constituinte da matéria e não da luz, e sua representação se dava por meio de materiais de alto valor, tais como ouro, esmaltes, pedras preciosas, etc. Já no Renascimento há um retorno para considerar a cor como uma qualidade da luz, e assim deixam-se de lado os materiais preciosos e volta-se para os pigmentos.

No século XV o pintor Jan van Eyck foi um dos pioneiros da pintura a óleo (este misturava aos pigmentos um pouco de óleo e alguma essência vegetal), conseguindo um acabamento liso, sem pinceladas visíveis, trazendo brilho e luminosidade para a pintura.

A preferência no século XVIII era pelo contraste luminoso, em detrimento do contraste das cores. Mas, no século XIX, há o reconhecimento da identificação da luz com a cor emergindo tal identificação em trabalhos impressionistas e do pontilhismo.

²¹ Este conceito será refletido de forma mais detalhada na seção (2.3.6) do capítulo 2 na p.114.

1.4.2. Cor e luz X cor e pigmento

A cor é o efeito do reflexo da luz, ou seja, se não houvesse luz não haveria cor, à exceção do preto que é a ausência de luz. O preto é resultado de algo que absorve a luz e não reflete, o branco resulta de algo que reflete a luz, logo é a existência de luz. Dessa maneira podemos estudá-la sob dois aspectos: 1) *cor e luz* e 2) *cor e pigmento*. Apesar de estarem diretamente relacionados são aparentemente opostos.

No aspecto *cor e luz*, a cor é tida como um efeito provocado pela luz sobre nossos olhos. Um bom exemplo para o fenômeno encontra-se na própria natureza, o arco-íris, ao incidir nas gotas de chuva que passa, os raios solares atravessam as nuvens e se decompõem em várias cores.

Dessa maneira, Isaac Newton em 1664 fez descobertas surpreendentes sobre a luz e as cores por meio de seus estudos observando o arco-íris, o qual “reproduziu” dentro de casa. Com alguns prismas e lentes fez incidir a luz do sol, separando as cores para estudá-las. A faixa que obteve quando isolou as cores é chamado de espectro solar, como demonstra o desenho abaixo:

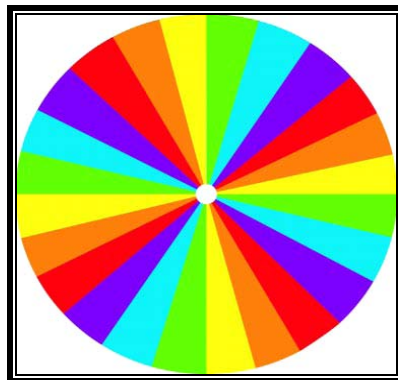


Ilustração 1²²

O disco de Newton é uma experiência clássica para mostrar que o branco é a soma das cores e que pode ser reproduzida por qualquer um de nós que tiver um pouco de criatividade.

Desenhar, pintar, colorir são maneiras de expressão, de comunicação, que é natural ao ser humano. Assim, desde sempre o homem procurou representar a cor em suas criações.

²² <http://www.multirio.rj.gov.br/portal/_download/gira06.pdf> acessado em 19/09/2008

Com o tempo percebeu que podia extrair pigmentos da natureza, pigmentos esses de origem vegetal, mineral ou animal. Assim, os homens primitivos descobriam as cores pela experiência. Como dissemos acima, os registros dessas primeiras descobertas encontram-se nas paredes das cavernas. As pinturas rupestres eram feitas com os mais variados tipos de pigmentos naturais: plantas, terra, carvão, e até o sangue dos animais que caçavam.

O pigmento é o que dá cor a tudo que é material. Um bom exemplo são os índios brasileiros que usam semente de urucum para colorir o corpo, cabelos e outros artefatos de vermelho; do jenipapo, extraem o azul e também usam carvão e terra para pintar de preto, branco e amarelo.

Com o passar do tempo as técnicas de pintura se aprimoraram, se industrializaram e a tecnologia desenvolveu uma infinidade de pigmentos sintéticos.

1.4.3. Alguns teóricos que trataram sobre cores

Muitos foram os que se interessaram em estudar e compreender as cores ao longo dos tempos, dentre as figuras ilustres estão Leonardo Da Vinci que no século XIV, desenvolvia a técnica do "chiaroscuro" e o "sfumato" isto é, do claro-escuro e do esfumado, método de trabalho com a luz e a sombra, fazendo com que as formas mais iluminadas ganhassem volume, suavizando cores e contornos com sombras esfumadas, explorando também a perspectiva aérea.

O escritor e pintor alemão Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) se opôs a descoberta de Newton de que existem sete cores no espectro com a teoria de que existem somente seis cores visíveis sob as condições naturais de luz do dia.

O químico francês Michel Eugène Chevreul (1789-1889) no século XIX desenvolveu uma outra ideia de harmonia das cores, baseadas na observação de como as harmonias da natureza e da ciência óptica são conseguidas, por meio de contrastes brilhantes. Em 1839 Chevreul publicou seu livro "Sobre a harmonia e contraste das cores". Percebeu que o brilho das cores não dependia somente da intensidade das tintas, mas também podiam perder sua intensidade quando colocadas ao lado de outras cores, e criou a "lei do contraste simultâneo".

No mesmo período, o pintor Eugène Delacroix (1798-1863) trabalhava em sua paleta, explorando uma enorme variedade de contrastes de cores. Delacroix considerava a

grande relevância das três cores principais (vermelho, amarelo e azul), e as organizou, formando um triângulo em que as tonalidades misturadas e contrastantes são mostradas como ponte entre elas. Também o crítico francês de arte Charles Blanc, apresentou em sua *Grammaire des Arts du Dessin* em 1867, algumas idéias sobre teoria da cor sob a influência de Chevreul e de Delacroix.

Esse escrito é tido como um dos mais influentes textos sobre cor a partir da segunda metade do século XIX. Tal texto foi lido por artistas que incluía Gauguin, Seurat e van Gogh. Este último, muito identificado com o artigo onde Blanc, define conceitos de contraste simultâneo e de complementaridade, assim como os princípios da estética cromática, os contrastes complementares e a harmonia dos semelhantes. Escreve a seu irmão, relatando o efeito que o texto produziu sobre ele.

Na última década do séc. XIX, o cientista Charles Henry escreveu sobre os efeitos psicológicos e expressivos da linha e da cor. Acreditava que as cores quentes e frias, bem como o ângulo e a direção da linha, podiam ser usados para expressar alegria ou tristeza. Goethe já havia explorado os efeitos da cor sobre a mente e as dividiu em quatro "poderosos" matizes, cores serenas e matizes melancólicos. Colocou lado a lado cores contrastantes em positivas e negativas, quentes e frias, claras e escuras, luz e sombra.

Dessa maneira os estudos sobre a cor se expandem e no final do século XX temos diante de nós uma materialidade pictórica carregada de cromaticidade. Há vivacidade, sombreados, marcando superfícies em diferentes tonalidades.

Há um elogio à visualidade, um elogio ao próprio fazer pictural. Temos uma diversidade de cores, brilhos, tons sendo expressos em variados veículos de comunicação. Os tons puros já não são mais privilégios da arte plástica, se encontram em outdoors, revistas, cinemas, etc. A cor agora é livre, gerando uma nova ação, um novo vir a ser.

Como nos assevera Pedrosa (1971, p.107)

[...] O mais surpreendente em tudo isto é que sempre que alguém, em qualquer lugar, por qualquer motivo, toma um pincel para colorir a obra que inicia, seu espírito utiliza consciente ou inconscientemente o resultado de escolhas e opções milenarmente preparadas para este instante mágico. Cada cor traz consigo uma longa história.

Dessa forma, as cores que atravessam uma enunciação pictórica carregam em si um devir, que emerge da interpelação de um sujeito e este organizará numa tela sua inscrição sócio-histórica. Em seguida discorreremos sobre as combinações de cores e as mudanças de efeito que se obtêm com suas misturas.

1.4.4. As Cores primárias, secundárias, terciárias e complementares.

As cores *primárias* são consideradas puras por não se fragmentarem, ou seja, não se formam pela mistura de outras cores. As cores primárias das cores-pigmento são:

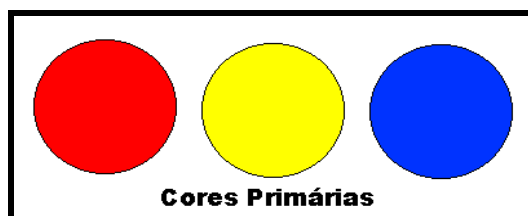


Ilustração II

As cores primárias das cores-luz são:

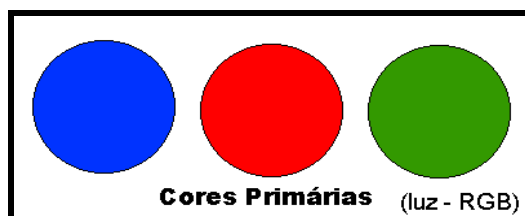


Ilustração III

As combinações surgidas de duas cores primárias são chamadas de cores *secundárias*. São elas: laranja, que é a mistura do amarelo com o vermelho, o verde, que é a mistura do azul com o amarelo e o violeta, que é a mistura do vermelho com o azul.

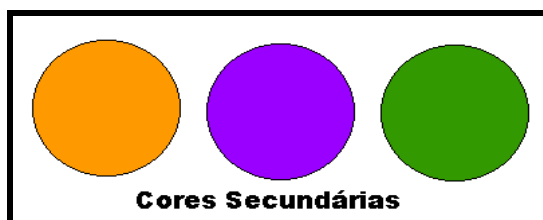


Ilustração IV

Para a obtenção das cores *terciárias* misturamos uma primária com uma ou mais secundárias. Ilustraremos com o disco cromático para melhor visualizarmos:

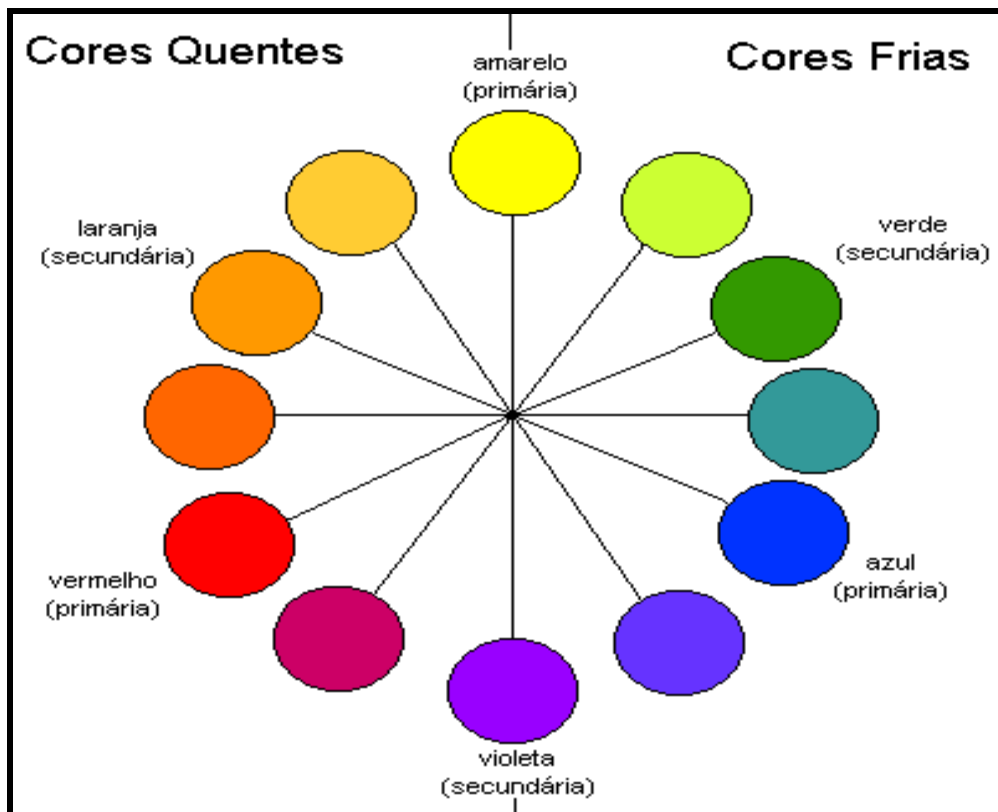


Ilustração V²³

Note no gráfico, que uma cor primária é sempre *complementar* a uma cor secundária. Esta é a cor que está em sentido oposto à posição desta cor primária. Um exemplo é a cor complementar do vermelho, o verde, pois se encontram diametralmente opostas.

As complementares são usadas para dar força e equilíbrio ao fazer pictórico, criando contrastes. Outra característica da cor complementar é que elas se neutralizam entre si, isto é, se quisermos despontencializar o amarelo, basta acrescentar a ele uma certa quantidade de violeta até convertê-lo em um tom de cinza, por exemplo.

Outro detalhe relevante das complementares é que elas são as que mais contrastes oferecem entre si, se quisermos evidenciar um amarelo é só colocá-lo junto de um violeta. De posse dessas informações, cada pintor a seu tempo, elegeu uma paleta de cores com algum propósito, seja o de rompimento, de inovação ou de rebeldia. Mas, eles tinham o conhecimento das cores e do modo como poderiam usá-las em sua obra.

Ismael Pedrosa, diz que “os grandes coloristas de todos os tempos, tinham e têm cada um o seu código cromático, que se traduz sob a forma de estilo” (*ibidem*, p.45).

²³ <www.atelier-online.com> acessado em 23/09/08

Dessa forma, cada pintor, à sua maneira nos revelou um pouco da beleza das cores, fazendo com que em cada período da história houvesse um tratamento outro às cores, alcançando o novo através do velho, produzindo uma cor outra, um efeito outro por meio do já estabelecido.

Acreditamos que esta exposição geral sobre as cores contribuirá para a leitura do capítulo de análise adiante, dado que a construção da dialogia se estabelece entre as cores enquanto interdiscursividade histórico-ideológica do sujeito-esteta em sua interpelação pelas cores na enunciação pictórica.

Resumindo o Capítulo Primeiro

Neste capítulo tencionamos refletir sobre arte e estética e sua imbricação com a filosofia para abordar o discurso pictórico, da interdiscursividade das cores na proposta desta pesquisa que pretendemos desenvolver. Tratamos aqui de:

- a) Circunscrever o leitor no universo da arte, da estética e da filosofia, tendo em vista as características do *corpus* escolhido para análise;
- b) Mostrar que arte e estética trilham o caminho da alteridade, da inquietude, da movência no âmbito da arte pictórica que também é expressa pelo artista que inquieto vê-se estimulado por muitas modalidades de experiência, e é convidado a contemplar, a aproveitar um conjunto de elementos existentes à sua volta que o conduz a atividade criadora. Assim, esses dois conceitos configuram-se num eixo relevante e influente para que possamos fazer a explicitação de elementos da ordem da história e da memória no interior dessa pesquisa;
- c) Problematizar por meio da posição teórica foucaultiana a função autor na tentativa de estender o conceito de autoria, articulando-o com o termo sujeito-esteta, ou seja, o sujeito autor de uma obra de arte, no caso van Gogh, atuando como função-autor de obras imagísticas.
- d) Mostrar sob o ponto de vista semiótico como se dá a representação estética na arte e como ela se constitui na arte, formulando como o visual significa à luz da semiótica.
- e) Demonstrar a relevância da cor ao longo da história bem como seus reflexos nas artes plásticas, sua influência na construção da produção pictórica.

CAPÍTULO 2

METADISCURSIVIDADES EM CENA



Wheat Stacks with Reaper - Oil on canvas - 73.6 x 93.0 cm
Toledo, Ohio: The Toledo Museum of Art, Gift of Edward Drummond Libbey
Auvers-sur-Oise: July, 1890
van Gogh

(...) se não valho nada agora, não valerei mais no futuro, mas se eu valer alguma coisa mais tarde, é porque também valho alguma coisa agora. Pois o trigo é trigo, mesmo que algumas pessoas da cidade no início o tomem por capim e vice-versa.
van Gogh

Introdução

Para realizar esta pesquisa, nos inscrevemos teoricamente na rede conceitual da Análise do Discurso (AD) de orientação francesa por ela nos permitir, por meio de seu aparato teórico, a articulação dos seus conceitos com uma rede discursiva, aquela composta de falhas, furos.

A AD no Brasil trabalha com diferentes materialidades discursivas, não se detendo apenas na linguagem verbal. Abre-nos o leque para diversos trabalhos com imagens, sejam elas cartazes, publicidades, charges, pinturas, etc. Segundo Ferreira (2007, p.18) “há uma gama imensa de possibilidades, que atestam a potencialidade e vigor do aparato teórico-analítico do campo do discurso”.

Dessa percepção decorre o interesse em investigar as imagens em sua disposição, no espaço estético-simbólico com o objetivo de significar a interdiscursividade subjacente à pintura. Para tanto, pretendemos colocar em movimento a rede conceitual da AD para respondermos às questões de pesquisa que motivaram o trabalho teórico.

Trataremos de Bases e Interfaces, organizadas assim: na seção 2.1. discorreremos sobre a base teórica pecheutiana, com a noção de sujeito e os demais elementos que a envolvem e que emergem do processo discursivo como: sentido, memória discursiva, interdiscurso, condições de produção e formação discursiva que delineiam a interpelação da IESE pelas cores.

Na seção 2.2., apresentaremos a base referencial, construída a partir das noções de polifonia e dialogismo em Mikhail Bakhtin. A base complementar será elaborada na seção 2.3., por meio de extensões teóricas, uma vez que o *corpus* requer um conjunto de ferramentas para que possamos abordar o pictórico do ponto de vista da significação, considerando a produção de sentidos. Assim, acreditamos ser possível conferir ao discurso plástico, dispositivos de análise que lhe são peculiares bem como voltados para suas características singulares.

Ao fazermos o movimento para descrever/interpretar um enunciado, estaremos deslocando-o de sua materialidade pictórica para uma dimensão discursiva que descortinará sua relação com o cultural, o social e histórico. Sob essa perspectiva, a AD considera entrecruzamentos entre sujeito, história e língua para constituição de sentidos.

Nesse sentido, a AD se propõe a problematizar maneiras de “ler” um enunciado, considerando a opacidade da linguagem, posto que ela é heterogênea e os sentidos são

plurais. Desse modo, sob essa perspectiva teórica, consideramos a oportunidade de entrever formas outras de significação e de construção de interpretações.

2.1. Bases e Interfaces

2.1.1. Base teórica Pecheutiana

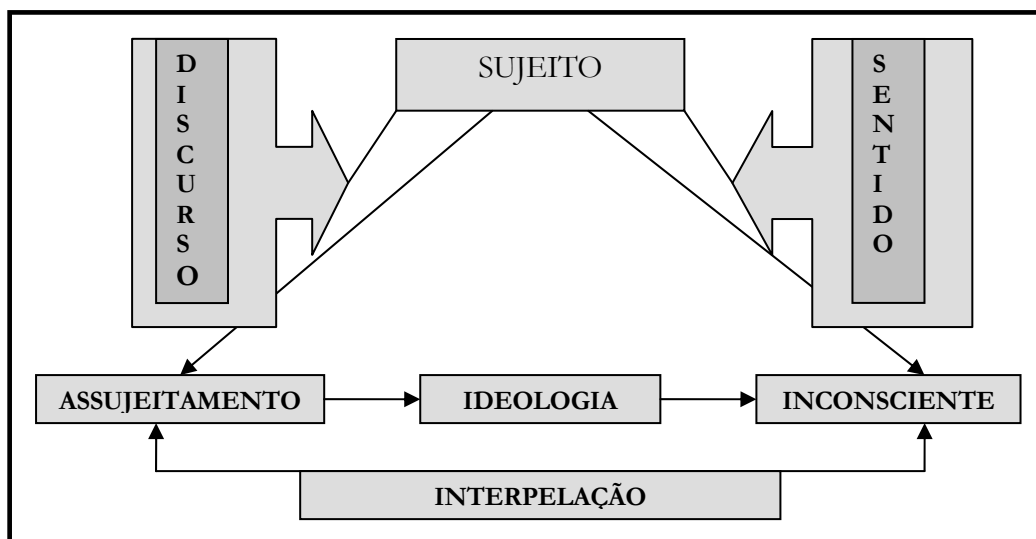
A rede conceitual delineada por Michel Pêcheux (1938-1983) não é um caminho de percursos suaves e amenos, pelo contrário, são sinuosos, por vezes escorregadios, no entanto, vale a pena enveredar por esses caminhos complexos e heterogêneos. É o que estamos fazendo ao adentrar por um deles, sendo guiada pelas reflexões teóricas desse filósofo sobre a noção de sujeito a partir de sua obra *Semântica e Discurso – Uma Crítica à Afirmação do Óbvio* (1975/1997a).

Nessa obra o autor propõe uma teoria “não-subjetivista da subjetividade” (PÊCHEUX, 1975/1997, p.133), a qual concebe o sujeito a partir de seu processo histórico de constituição, pela via do ideológico (interpelação) e pela via do simbólico (inconsciente). Assim, o sujeito do discurso é crivado, cindido, interpelado pelas condições de produção discursiva, é, também, dinâmico e heterogêneo, constituído no duplo da interpelação entre o histórico e o social.

O sujeito pecheutiano é, portanto, constituído pelo inconsciente, interpelado pela ideologia e tem a língua como base material dotada de uma relativa autonomia sobre a qual se desenvolvem os processos discursivos, o lugar da produção de sentidos pelos e para os sujeitos em sua relação constitutiva com a história, com a ideologia, com o social.

A função do inconsciente é produzir evidências subjetivas para o sujeito, mascarando-lhe o fato de que o que ele é se dá por sua inscrição em uma ideologia, que também lhe é constitutiva. Esse funcionamento do inconsciente e da ideologia é mediado pelos dispositivos da interpelação e do assujeitamento, lembrando que quando nos referimos a *assujeitamento* é no sentido de tornar-se sujeito, ou seja, quando o sujeito é chamado a existência, faz uma representação, um “teatro da consciência” (*ibidem*, p.154) em que a ideologia interpela indivíduos em sujeitos.

Esquemáticamente teremos:



Esquema gráfico I – Interpelação do sujeito

Fonte: PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 1975/1997, p.151-180
 Organizadora: CARVALHO, S.F.E.M. 2008

Esse funcionamento se materializa no e pelo discurso. O discurso se configura, assim, como o lugar de constituição do sujeito e do sentido, constituições essas, mediadas pela materialidade da língua, sendo essa a base para diferentes processos discursivos. Logo, os sentidos são produzidos por meio da inscrição dos sujeitos em dados discursivos e em dadas formações discursivas (FDs). Dessa maneira, é pela forma-sujeito²⁴ que o sujeito do discurso se (des) identifica com a formação discursiva (FD) que o domina, ou seja, aquela em que ele é constituído sujeito. Pêcheux (*ibidem*, p.160) nomeia de formação discursiva,

aquilo que, numa formação ideológica dada, isto, é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e dever ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc).

Assim, segundo o autor, as posições que serão ocupadas por um sujeito discursivo determinaram os sentidos dos enunciados e as formações ideológicas (FI) serão representadas na língua por meio das FDs. Portanto, é no interior da FD que teremos a articulação do discurso e da ideologia, sendo o sentido constituído em cada FD, sem que

²⁴ “A expressão ‘forma-sujeito’ é introduzida por L. Althusser (‘Resposta a John Lewis, 1973, p. 67): “Todo indivíduo humano, isto é, social, só pode ser agente de uma prática se se revestir da *forma de sujeito*. A ‘forma-sujeito’, de fato, é a forma de existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais” (*ibidem*, p. 183).

haja um limite definitivo, pois ela se inscreve num espaço de constante oposição, resistência e de lutas ideológicas.

A FD possibilita ao sujeito uma “tomada de posição”, termo que Pêcheux utiliza para descrever as movências do sujeito no interior de uma FD, provocando múltiplos sentidos. Logo, para o autor essa “tomada de posição” implica que o conceito de FD esteja ligado a ela, declarando que

“[...] a marca do inconsciente como ‘discurso do Outro’ designa no sujeito a presença eficaz do “Sujeito”, que faz com que todo sujeito “funcione”, isto é, tome posição, ‘em total consciência e em total liberdade’, tome iniciativas pelas quais se torna ‘responsável’ como autor de seus atos, etc. [...] (PÊCHEUX, 1975/1997, p.171). Os grifos são do autor.

Pelo exposto no enunciado, somos levados a refletir sobre as possibilidades de movências que o sujeito discursivo apresenta ao ocupar múltiplos lugares, ou seja, fazer as “tomadas de posições”. Ao tomar posição o sujeito inscreve-se em uma FD, que resulta em um campo em que vários elementos estarão disponibilizados, colocando em emergência dizeres e sujeitos socialmente organizados em um momento sócio-histórico-ideológico específico.

No entanto, uma FD não se limita a tão somente uma época. Em seu interior, encontraremos elementos vindos de diferentes espaços sociais, de outros momentos históricos, que se fazem presentes em outras condições de produção, dessa maneira, integrando um outro contexto.

Sendo assim, a “tomada de posição”, conforme Pêcheux (*ibidem*, p. 171-72), não pode ser concebida como um ato originário do sujeito-falante, mas sim, como efeito do interdiscurso na forma-sujeito.

Faz-se necessário entender que essa posição-sujeito não é uma realidade física, e sim um objeto imaginário, que representa, no funcionamento do processo discursivo, os lugares ocupados pelo sujeito numa dada formação social. Conseqüentemente, não há um único sujeito, mas uma pluralidade de posições que o sujeito ocupa e que se relacionam com determinadas FDs e FIds.

Os sujeitos, portanto, são interpelados pela ideologia sem que se dêem conta dela, bem como não se dão conta de que são constituídos pela exterioridade e de que o que ele enuncia significa diferentemente para outros sujeitos.

Nesse sentido, Pêcheux propõe dois tipos de esquecimento. O esquecimento nº 1, aquele em que o sujeito, em sua ilusão de completude, acha que controla seus dizeres e que tudo que diz é original, novo. Este esquecimento é da ordem do inconsciente e da

ideologia, pois o sujeito procura apagar, de modo inconsciente, tudo o que não está inserido em sua FD, dando-lhe a ilusão de ser criador de seu dizer.

No esquecimento nº 2, o sujeito tem a ilusão de dominar conscientemente o seu dizer, ou seja, ele crê que tudo o que enuncia tem apenas uma significação e todos assimilam e significam da mesma forma o que ele enuncia. Os ‘outros’ do discurso que determinam seu dizer não são percebidos pelo sujeito.

Pêcheux (*ibidem* p. 157) ressalta que: “(...) é preciso... compreender... de que modo todos os indivíduos *recebem como evidente* o sentido do que ouvem e dizem, lêem ou escrevem (do que eles *querem* e do que se *quer* lhes dizer) (...)” (grifos do autor).

Essas evidências fazem parte do pré-construído, que o autor designa como o “*sempre-já-ai*” da *interpelação ideológica que fornece-impõe a “realidade” e seu “sentido”* (*ibidem*, p. 164) [os grifos são do autor], pois, é por meio delas que nos remetemos àquilo que todos sabem e entendem em determinada situação sob a forma de evidências.

Arelado à noção de pré-construído, encontramos a noção de interdiscurso a qual Pêcheux (*ibidem*, p.162) desenvolve assim:

(...) propomos chamar interdiscurso a esse ‘todo complexo com dominante’ das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos caracteriza o complexo das formações ideológicas.

Dessa maneira podemos pensar que no interior de uma FD teremos múltiplos discursos que a atravessaram, no entanto, esses discursos não são independentes uns dos outros, serão postos em relação e de maneira regulada no interior do interdiscurso. Sendo assim, é por meio da relação interdiscursiva, que teremos a estruturação da identidade das FDs.

O interdiscurso aponta o exterior próprio de uma FD, exterior este que invade seu interior, sendo assim, ele se inscreverá no nível de constituição do discurso. Isso se dá por meio de re-significações que o sujeito tece sobre o que já foi dito, determinado pelos deslocamentos que o sujeito provoca nas fronteiras de uma FD.

Por conseguinte a partir da exterioridade linguística, nos defrontamos com as condições de produção (CP) na qual o discurso é produzido, sendo atravessado por elementos da ordem da história, do social e da ideologia. As CP, por sua vez, serão

constituídas por formações imaginárias²⁵ (FImgs) advindas da relação imaginária que o sujeito mantém com seu próprio discurso, na ilusão de controlá-lo. Dessa maneira, as FImgs serão atravessadas pelo interdiscurso que se interpõe como evidência de significação, na relação com discursos outros instaurados pela memória discursiva (MD).

A memória discursiva é concebida como

aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 2007, p.52).

Desse modo, essa memória representa possibilidades de dizeres que se atualizaram no momento da enunciação, enquanto efeito de um esquecimento, equivalente a um processo de deslocamento da memória. A MD diz respeito ao saber discursivo que torna possível o dizer e que retorna sob a forma de pré-construído, ou seja, um dizer que é um dito de outro dizer.

Pêcheux nos leva a refletir no final de seu texto “Papel da Memória”, de que precisamos considerar dois aspectos ao pensar memória sob o viés discursivo: a existência de um “interno”²⁶ em toda memória e o fato de que “nenhuma memória pode ser um frasco sem exterior”. (*ibidem*, p.56).

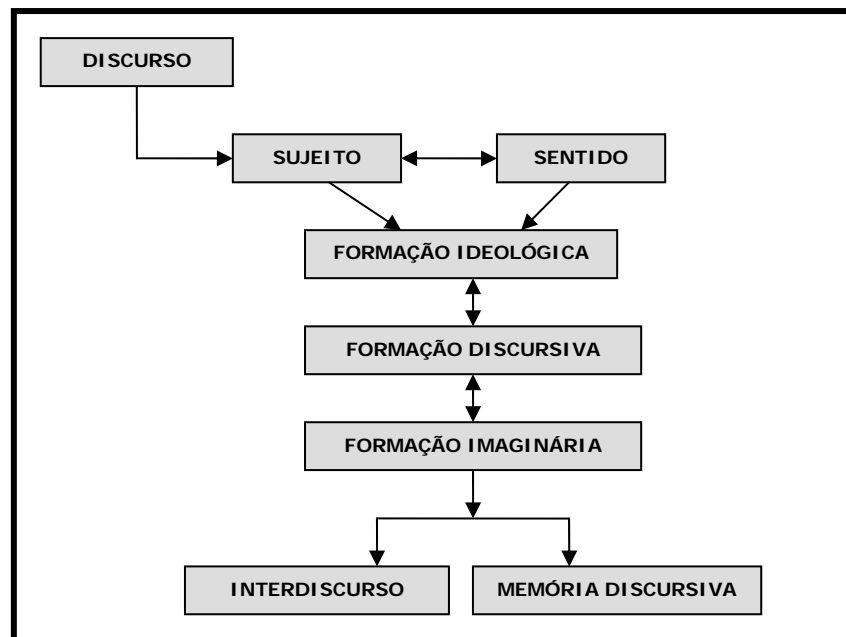
Depreendemos, portanto, que toda memória guarda em seu interior evidências de um exterior. Não devemos pensá-la como temporalizada nem relacioná-la à uma cronologia, mas sim enquanto historicidades que atualizam o dizer pelo funcionamento do interdiscurso.

Portanto, a memória abrange a historicidade, abrindo “espaços vazios”, omitindo alguns acontecimentos, dando visibilidade a outros, de acordo com interesses institucionais, fazendo com que sujeito e discurso se constituam nessa historicidade, na movência de processos sociais.

Em síntese representamos este percurso:

²⁵ As formações imaginárias funcionam nos processos discursivos e “designam o lugar que 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” (PÊCHEUX, 2001, p.82).

²⁶ A marca de um real histórico. (*ibidem*, p.56)



Esquema gráfico II – Movimentação do discurso

Fonte: PÊCHEUX, Michel. Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. 1997, p.159-185; p.241-278.
Organizadora: CARVALHO, S. F.E.M. 2008

Em resumo, o que interessa para a AD é qual a posição em que o sujeito diz e as diferentes formas de representação que esse sujeito assume. Dessa maneira o sujeito do discurso se desidentifica com uma FD e sua forma-sujeito desloca sua identificação para outra FD contrária à sua respectiva forma-sujeito. Segundo Pêcheux, (*op. cit.*) essa desidentificação funciona como uma “interpelação ideológica com seu funcionamento às avessas”, ou seja, em oposição.

Sendo a forma-sujeito condutora desse movimento de desidentificação, ocorre que há um deslocamento de uma forma de subjetivação para outra, é a desidentificação de uma forma-sujeito e seus saberes e a posterior identificação com outra forma-sujeito e seu domínio de saber.

Fica claro que não estamos num domínio de unicidade. Portanto, “a forma-sujeito se fragmenta entre as diferentes posições de sujeito. Uma forma-sujeito assim dividida remete à concepção teórica de um sujeito fragmentado entre as diferentes posições que sua interpelação ideológica permite” (Indursky, 2000, p.76).

Percebemos que a forma-sujeito uma vez fragmentada abre espaço para saberes de natureza semelhante como também cede lugar a sentidos diferentes, discordantes e contrários, ou seja, à polissemia e à heterogeneidade. Tais aspectos se dão no hiato desse lugar de interpretação, representados tanto pelo interdiscurso como pelo intradiscurso.

Conforme nos aponta Pêcheux

a forma-sujeito tende a absorver-esquecer o interdiscurso no intradiscurso, isto é, ela simula o interdiscurso no intradiscurso, de modo que o interdiscurso aparece como o puro “já-dito” do intradiscurso, no qual ele se articula por “co-referência” (1975/1997, p.167).

Assim, a forma-sujeito realiza a “incorporação-dissimulação” de elementos do interdiscurso, o que aponta para o efeito de unidade, ou seja, a evidência do sujeito. Além disso, essa forma-sujeito também se constitui efeito porque essa unidade é apenas imaginária.

O sujeito do discurso da arte é, via forma-sujeito, interpelado pelo interdiscurso – lá onde circulam tanto os saberes da arte quanto os do senso comum – recorta, incorpora o que lhe interessa desses diferentes saberes, inscrevendo-se numa FD, vinculada ao discurso estético, e traz os enunciados pertencentes a esses saberes à sua ordem intradiscursiva.

Ao resgatar esses saberes, estabelece-se uma determinada ordem no fio do discurso, inscrevendo-os num discurso pela realização enunciativa das cores, que pretende significar em movimentos de alteridade entre o inconsciente e o consciente do imaginário estético dessa forma-sujeito.

Para posterior desenvolvimento desta pesquisa interessa-nos especialmente as relações que o sujeito mantém com a forma-sujeito, as quais caracterizam seu modo de subjetivação ou de inscrição em uma ordem simbólica histórico-social.

Outra noção que nos é relevante nesse remonte da relação entre as noções de sujeito e sentido é a noção de acontecimento. A noção de acontecimento que empregamos é a mesma com a qual Pêcheux (2002, pp 19-28) nos apresenta como a entrada do novo no discurso, ou seja, um furo numa estrutura já fixada que pelo acontecimento se re-significa. Para o autor, é uma espécie de principio que organiza, já que pode ser trabalhado tanto no contexto da atualidade, quanto num espaço de memória que, ao aparecer é retomado (2007, p.49-50).

Essa memória é que será reorganizada pelo acontecimento, que remete sempre e simultaneamente à transparência do discurso, porque aparece como efeito de evidência, ou seja, o sujeito recebe como caráter evidente aquilo que diz, ouve, escreve ou vê. Por exemplo, todos sabem o que é um livro, no entanto, o sentido que será dado a ele dependerá da FD a qual o sujeito estiver inscrito naquele momento. Tal fato sucede porque sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo por meio da interpelação

ideológica no interior de uma dada FD. O sentido sempre pode ser outro porque pode ser construído de um lugar diferente e o lugar de interpretação é instável.

Um dizer que naquele momento não poderia ser outro, senão aquele, e por isso dizemos que é opaco, pois carrega consigo uma série de práticas anteriores que possibilitaram ou impediram seu aparecimento. O autor nos recorda que a denominação do acontecimento é anterior ao seu surgimento, e é essa prática anterior, esse jogo de determinações, que lhe dá forma.

É pela repetição que o discurso se acopla ao acontecimento, e esse último é responsável por fazer com que o enunciado, que surgiu num outro lugar, produzindo sentidos outros, seja deslocado, que venha a se re-significar, produzindo novos (outros) ecos.

Em síntese, o acontecimento nessas teorias é de caráter fragmentário e de movência discursiva, a reforçar a presença do novo (do outro), que é sempre uma possibilidade e evidencia que a desestruturação-reestruturação são faces de um mesmo processo: o discurso. Dessa maneira, entendemos o discurso como um fenômeno ao mesmo tempo ligado à estrutura e ao acontecimento.

Na próxima seção (2.1.1.1) faremos uma abordagem que diz respeito à extensão epistemológica da noção de sujeito em Pêcheux, desenvolvida por Santos (2009), instaurando a noção da *instância enunciativa sujeitidual* que comporá a base complementar dessa pesquisa. No entanto, como se trata de uma conceituação derivada da reflexão pecheutiana sobre a noção de sujeito, achamos por bem apresentá-la juntamente com a base teórica.

Tendo apresentado a noção de sujeito e os elementos que estão imbricados a ela, passamos a discorrer sobre a instância enunciativa sujeitidual.

2.1.1.1. A Instância Enunciativa Sujeitidual

A noção de Instância Enunciativa Sujeitidual foi desenvolvida enquanto extensão teórica, no interior do Laboratório de Estudos Polifônicos – LEP – por Santos (2009), a partir da noção de sujeito discursivo em Pêcheux. Seu objetivo é ampliar o alcance epistemológico do papel dos sujeitos no processo enunciativo explicitando como se constitui esse processo por meio do fenômeno da interpelação. Neste estudo, faremos uma extensão teórica dessa noção de Santos (*op.cit.*) para analisar o processo enunciativo

pictórico e como se dá a constituição da instância enunciativa sujeitucional esteta em seu interior.

Quando nos referirmos à *instância enunciativa sujeitucional* é pertinente esclarecer que essa construção teórica deriva da percepção de Santos (2009) como extensão teórica sugerida a partir de dois conceitos basilares para a Análise do Discurso e que estão no cerne da obra “Semântica e Discurso – Uma crítica à afirmação do óbvio” (1975/1997), a saber: o conceito de sujeito e o conceito de sentido.

Podemos entender a *instância enunciativa sujeitucional* como um elemento que no interior de um processo enunciativo se inscreve em um inalterável ciclo de alteridade, não permanecendo em um único lugar. Existem momentos em que se é uma forma-sujeito, fala-se do lugar de uma forma-sujeito, outros em que se fala de um determinado lugar discursivo e outros, ainda, em que se fala de um determinado lugar social. Desse modo, podemos entrever que há uma movência e há, também, uma alteridade.

Eis o questionamento: de onde se originam essa movência e essa alteridade? Nossa resposta, consoante com Santos (*op. cit.*), é que se originam da própria interpelação que o interdiscurso opera numa inscrição discursiva no interior da FD. Quando o interdiscurso, a interpelação e a exterioridade atuam, logo entram em operação a historicidade, a memória discursiva e as condições de produção que, a nosso ver, estão vinculadas ao interdiscurso. Essas variáveis atuam, promovendo uma diversidade de deslocamentos no interior da FD.

Portanto, o sujeito não estará em um lugar fixo, estará em deslocamento. É assim que, concebemos que nessa situação o sujeito poderá ser uma *instância enunciativa sujeitucional*, pelo fato dessa *instância* estar em um *continuum* de movências e sempre em alteridade.

Desse modo, Santos (*ibidem*) explica o porquê da denominação ‘enunciativa’, pois essa instância-sujeito

deriva do caráter de unicidade e singularidade que baliza as inscrições discursivas de uma instância sujeito, oscilando entre uma alteridade – conforme a natureza da interpelação interdiscursiva que transpassa sua constituição – e a movência de sentidos por ela operada nessa alteridade.

Entendemos, pois, que temos uma posição singular do sujeito, a qual não se consegue moldar, uma posição que acontece num momento único e é irrepitível, pois esse caráter da enunciação, na AD, é da ordem do acontecimento, um elemento desestabilizador. Já quando o autor se refere ao termo *sujeitucional* é por que essa posição

também reflete um caráter de movência em (des)contínua alteridade, uma característica que é constitutiva do sujeito, sendo demarcada por funcionamentos do interdiscurso.

Para este autor os

funcionamentos por sua vez, heterotopizam uma diversidade de tomadas de posição da instância sujeito, de acordo com as evidências que sintomatizam sua inscrição em uma rede de significações.

Portanto, sujeito e sentido estarão em movência contínua no interior de uma FD. O sujeito, interpelado pelo interdiscurso, recebe influência direta da MD e das condições de produção que geraram o processo enunciativo. Associa-se, também, a essa movência, outro elemento, a anterioridade histórica sob a forma de contradição, de dispersão e de opacidade.

Essa maneira de conceber o funcionamento do processo enunciativo implica, necessariamente, a impossibilidade de estudá-lo de uma forma desvinculada de suas condições de produção, de uma exterioridade, uma vez que os processos que o constituem são histórico-sociais, assim como o são os processos que constituem o(s) sujeito(s) e o(s) sentido(s) de um discurso.

2.2. Base Referencial

2.2.1. Dialogismo e Polifonia

Para investigar as formas de inscrições do sujeito no discurso pictórico, partimos do pressuposto de que o sujeito é resultante da sua relação com a imagem e a história, portanto para compreendê-lo é necessário que compreendamos quais são as vozes sociais que se fazem presentes em sua voz.

Para identificá-las recorreremos a Bakhtin apoiando-nos em sua concepção dialógica da linguagem, em que o sujeito se constitui por meio de várias vozes que dizem respeito a diferentes elementos de ordem social, cultural e histórica, perpassando, também, enunciações do discurso pictórico.

É com a noção de sujeito, inscrito na referencialidade polifônica²⁷, que pretendemos conduzir nesta pesquisa, identificando essa pluralidade de vozes na inscrição discursiva do sujeito com a pintura.

²⁷ Termo usado por Santos (2000), para indicar a heterogeneidade subjacente às bases discursivas do imaginário sociodiscursivo dos sujeitos. Essa heterogeneidade, por sua vez, é traspassada por discursos de

De acordo com a teoria bakhtiniana, o dialogismo reafirma a natureza sociocultural do enunciado. O sujeito, ao mesmo tempo em que negocia com seu interlocutor, recebe influências deste, as quais interferirão na estrutura e organização do enunciado. Dessa forma, ocorrerá um realce na natureza contextual da interação e no aspecto sociocultural dos contextos em que elas são realizadas. Considera também a enunciação como sendo um ato responsivo, isto é, uma resposta provocada pelo contexto.

A base do dialogismo defendido por Bakhtin, está justamente na concepção social e interacional da linguagem, fazendo com que as práticas discursivas constituam o eixo do princípio dialógico. Na dialogia, as práticas discursivas e as estruturas linguísticas se determinam e se influenciam mutuamente.

Para o autor, qualquer texto é duplamente dialógico por apresentar uma relação dialógica entre os interlocutores e outra com outros textos. Também o discurso é fruto de uma relação dialógica, visto que ele se constrói por meio do diálogo entre sujeitos falantes (dialogismo) e pelo diálogo com outros discursos (intertextualidade).

Percebemos, portanto, confluências na maneira como Pêcheux e Bakhtin conduzem suas reflexões teóricas, pois, para o primeiro, o discurso constitui-se por outros discursos que advêm de diferentes tempos e inscrições sociais; estes se entrelaçam no interior de uma FD, que se refere àquilo que foi dito em determinada época ou espaço social. Esta FD é constitutivamente atravessada por elementos exteriores que vêm de outros lugares, ou seja, de outras FDs que ali se repetem sob a forma de pré-construídos e discursos transversos.

Bakhtin considera o diálogo como as relações que ocorrem entre interlocutores, em uma ação histórica compartilhada socialmente, isto é, que se realiza em tempo e local específicos, mas sempre mutável, devido às variações de contexto.

Brait sintetiza o dialogismo bakhtiniano dizendo que

o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como um elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Por outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que por sua vez instauram-se e são instaurados por esses discursos. (BRAIT, 1997, p.78)

outros e uma diversidade de discursos distintos. Dessa maneira, as vozes dos sujeitos são entrecortadas por várias vozes e por vários outros discursos.

Em decorrência das características de pluralidade e de alteridade que envolvem as trocas discursivas, Bakhtin insiste na intertextualidade dos discursos, visto que todos os enunciados estão marcados por diferentes vozes, oriundas de diversos falantes nos mais variados contextos.

A partir de seus estudos sobre a prosa romanesca, o autor formula, segundo Bezerra (2005), uma tipologia universal do romance, dividindo-o em duas categorias: a categoria polifônica na qual associa os conceitos de dialogia e polifonia e a categoria monológica em que trabalha os conceitos, de monologismo, autoritarismo e acabamento.

Para conceituar a pluralidade de vozes, Bakhtin busca no léxico ‘*polifonia*’, conceito que toma de empréstimo da música, e faz uma extensão teórica para definir as vozes no interior do romance de Dostoiévski. No enfoque polifônico não há uma consciência plena, única, que se constitua como ponto central, do qual se projetem vozes, consciências ou representações imagísticas que atravessam a produção literária. Ao contrário o que ocorre é

a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes²⁸ (...) é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes²⁹ e seus mundos (...) (BAKHTIN, 1981 p. 04).

A característica da polifonia, portanto, seria a posição que o autor assume como regente desse coro de vozes, as quais ele organiza, define e as insere em seus papéis para que possam participar do processo dialógico.

De acordo com Bezerra (2000, p. 194) “a polifonia se define pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes (...) todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo”.

Entendemos que há uma convergência entre os aspectos polifônico-dialógico, com a forma-sujeito em Pêcheux, como abordamos mais acima, e ainda, com a instância enunciativa sujeitudinal³⁰, posto que em todo discurso há um sujeito, e este se encontra em constante relação de alteridade com a língua, a história, a ideologia. Nessa relação,

²⁸ Segundo nota do tradutor, plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo, (ibidem, p.04).

²⁹ Equipolentes são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu SER enquanto vozes e consciências autônomas (*op.cit*).

³⁰ Conforme vimos na acima (seção 2.1.1.1) p.92.

efeitos de enunciação são instaurados, uma vez que os discursos são produzidos para e pelo sujeito.

O sujeito discursivo é, assim, constituído na interação social. Situa seus dizeres em relação aos dizeres do outro, funcionando como instância enunciativa que se inscreve e se identifica com uma dada FD. Posicionando-se, instaura representações em que, elementos do interdiscurso serão agenciados pela MD e serão incorporados/dissimulados em seus dizeres. Nesse processo de identificação do sujeito com a FD que o constitui, instaura-se a forma-sujeito, que estabelece sua unidade imaginária que aponta para a evidência desse sujeito descentrado e cindido.

Portanto, é a forma-sujeito que, ao incorporar ou dissimular elementos do interdiscurso no intradiscurso (fio discursivo), retoma vozes outras e consciências com as quais mantém uma relação dialógica.

2.3. Base Complementar

2.3.1. Extensões epistemológicas para uma dialogia estética

A constituição do objeto da AD, por sua complexidade, exigiu de Pêcheux o estabelecimento de um espaço articulatório entre diferentes teorias, em que se encontram contribuições de Althusser, Lacan, Foucault e Bakhtin, operando e colaborando com o conceito de Pêcheux, na interpretação e re-elaboração de extensões teóricas produzidas nessa área do conhecimento.

Sendo assim, cabe aqui abrir um parêntese para pontuar algumas considerações sobre a amplitude epistemológica da rede conceitual da AD. Uma das características singulares da AD se dá, por esta dispor de um aparato teórico complexo e abrangente. Constitui-se por conceitos que se articulam de maneira engenhosa na rede discursiva. Enquanto analistas, faremos uma escolha por determinados conceitos em detrimento de outros, em conformidade com o *corpus*.

Dessa maneira, contamos com um dispositivo analítico consistente – AD – mas não engessado, o que colabora para que possamos mobilizar diferentes encaminhamentos de análises e conceitos, a partir de uma diversidade de *corpora*, para produzir uma leitura e uma interpretação particularizadas.

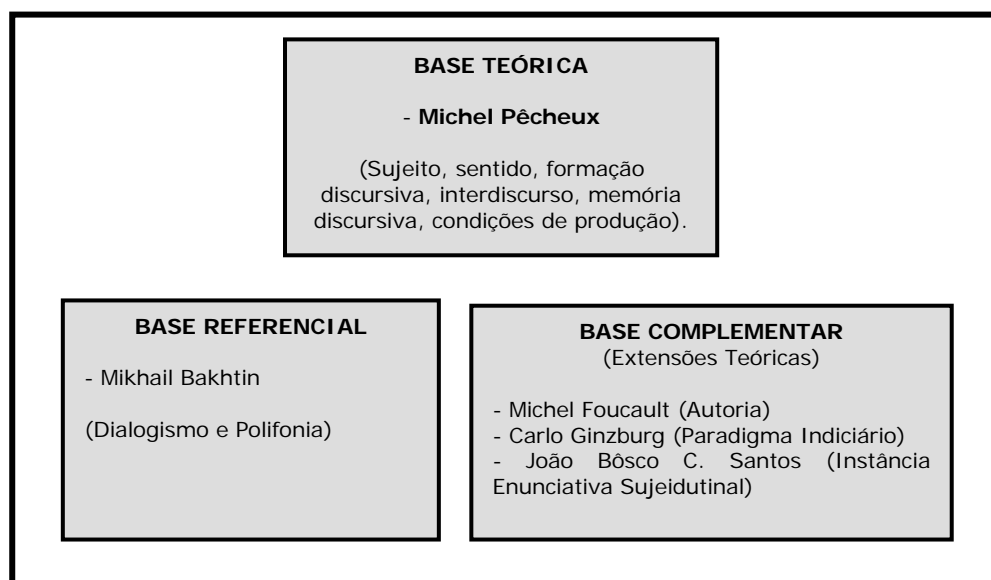
No entanto, essa abrangência da rede conceitual da AD pode produzir equívocos, se não tivermos claramente estabelecido essas redes, a saber: a *conceitual teórica*, a

conceitual referencial e a *conceitual complementar*, pois ‘um método de análise em AD’, não é uma receita pronta e definitiva. Pelo contrário, a cada procedimento de análise esse dispositivo precisa ser construído, ajustado, num movimento de cumplicidade com a teoria crítica de onde é originário.

Para emprendermos a investigação da imagem num espaço estético-simbólico para significar a interdiscursividade da obra plástica, lançamos mão da base teórica pecheutiana exposta na seção 2.1.1. e uma referencial, utilizando os conceitos de dialogismo e polifonia, perscrutados de Bakhtin, segundo demonstramos acima. Isso nos leva a mobilizar alguns outros conceitos, tanto do universo foucaultiano, como do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, para compor a base complementar.

Da mesma forma, buscamos elementos de interface, como por exemplo, a *Instância Enunciativa Sujeitucional* de Santos³¹ (2009) para dar maior sustentabilidade epistemológica à pesquisa

Assim, com esses elementos, estaremos alicerçando e ampliando conceitos no escopo teórico da AD, os quais serão aplicados à análise como ferramenta para que possamos explorar a materialidade pictórica. As bases ficam delineadas esquematicamente deste modo:



Esquema gráfico III
Triangulação das bases teórica, referencial e complementar.
Organizadora: CARVALHO, Sônia. F.E.M. 2008

³¹ SANTOS, J. B. C. “A instância enunciativa sujeitucional”. In: SANTOS, J.B.C. (org.) **Sujeito e Subjetividade – Discursividades contemporâneas**. Uberlândia: EDUFU. 2009. p. 79-90. Conforme exposta na seção 2.1.1.1, p.92.

2.3.2. A instância Enunciativa Sujeitucional Esteta

Panoramicamente vimos que no escopo teórico da AD, o discurso é produzido em determinadas condições sócio-históricas e ideológicas, sendo, portanto, o lugar de materialização do processo enunciativo. Nos discursos, buscam-se sentidos, os quais não existem por si mesmos, mas sim constituídos em relação às condições de produção em que estão inseridos.

Dessa maneira, entendemos que no discurso pictórico os sentidos não são fixos, por serem produzidos frente a lugares em que o(s) sujeito(s) ocupa(m) em dialogia. Sendo esses sentidos instáveis, isso nos leva a ponderar sobre um sujeito, atuando em (des) contínua alteridade e, por isso, tecerá interpretações para uma dada obra plástica, dependendo do lugar que ocupe histórico, social e ideologicamente.

Para que os sentidos sejam produzidos nessa dialogia, é necessário aceitar que não há um sentido original, tudo que já foi dito antes, faz parte de um universo de conhecimentos adquiridos, ou seja, pré-construídos. Com o tempo, são esquecidos, apagados, silenciados, re-significados, entre outros encaminhamentos possíveis num universo enunciativo sujeitucional. Dessa maneira, emerge o interdiscurso, designando um espaço discursivo e ideológico no qual se instauram e se desenvolvem as formações discursivas.

Nessa perspectiva, os discursos que atravessam uma dada FD, não se constituem independentes uns dos outros para depois serem postos em relação, mas se formam de maneira regulada no interior do interdiscurso. Assim, a relação interdiscursiva estruturará os processos de identificação nas FDs.

Como dissemos anteriormente, para a AD o sujeito é, desde sempre, constituído pelo inconsciente e interpelado pela ideologia. O sujeito não é fonte do sentido, se forma por um trabalho de rede de memória, acionado pelas diferentes formações discursivas, que vão representar, no interior do discurso, diferentes tomadas de posição, resultante das contradições, das movências, dos deslocamentos e de pré-construídos (PÊCHEUX, 1997, *op. cit.*, p. 162).

Dessa maneira, no espaço estético plástico temos uma *instância enunciativa sujeitucional esteta*, em constante alteridade no interior do processo enunciativo pictórico. Para explicitar tal processo, tomaremos a noção de *instância enunciativa sujeitucional*, exposta anteriormente, pela qual entendemos que sempre haverá uma alteridade de *instâncias sujeito*, no interior de um processo enunciativo, ou seja, no decorrer de uma

realização dialógica, os sujeitos serão sempre heterogêneos, pertencerão a um grupo social e atuarão em uma constitutividade dialógica.

Os sujeitos se encontram circunscritos em práticas sociais, em ações inter-relacionadas no processo enunciativo. Essa heterogeneidade dos sujeitos estabelecerá uma correspondência mútua, em relação ao lugar discursivo que ocupam em um processo de interpelação. Assim, ao longo do processo enunciativo pictórico, esses sujeitos tanto podem estar inseridos num papel social como numa multiplicidade de instâncias enunciativas sujeitudinais.

Portanto, ao considerarmos a *instância enunciativa sujeitudinal* como alteridade de instâncias sujeito no interior de um processo enunciativo, também poderemos direcionar o olhar para uma *instância enunciativa sujeitudinal esteta*.

Para entendermos como funciona essa noção de *instância enunciativa sujeitudinal esteta*, doravante IESE, pensaremos inicialmente, no sujeito empírico van Gogh que, ao se circunscrever numa enunciação pictórica, deixa a condição de indivíduo, para que dessa circunscrição, emergja uma forma-sujeito que o inscreverá numa FD.

Pêcheux (1997, p.163), é específico ao afirmar que a “interpelação do indivíduo em sujeito do seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina”, ou seja, naquela em que ele é constituído sujeito.

Assim, a FD interpelará a forma-sujeito ideologicamente e, assim, o constituirá sujeito do discurso da arte. Ao ser interpelado, o sujeito discursivo fará uma tomada de posição que o conduzirá a um lugar discursivo ou a um lugar social e essa alteridade pode se dá em ambos os casos.

Desse modo a forma-sujeito apresenta-se de forma singular, especialmente quando Pêcheux (*ibidem*, p. 171) insere a percepção teórica do que designou de “tomada de posição”, cujo funcionamento é explicado pelo autor

(...) a tomada de posição resulta de um retorno do “Sujeito” no sujeito, de modo que a não-coincidência subjetiva que caracteriza a dualidade sujeito/objeto, pela qual o sujeito se separa daquilo de que ele “toma consciência” e a propósito do que ele toma posição, é fundamentalmente homogênea à coincidência-reconhecimento pela qual o sujeito se identifica consigo mesmo, com seus “semelhantes” e com o “Sujeito”. O “desdobramento” do sujeito – como “tomada de consciência” de seus “objetos” - é uma reduplicação da identificação... (*ibidem*, p.172). (os grifos são do autor)

Assim sendo, percebemos o modo como o sujeito se desdobra como efeito do complexo de relações desiguais, contraditórias e múltiplas que permeiam a condição do

sujeito interpelado, e, ao mesmo tempo, como enunciador, tornando-se sujeito de sua obra plástica.

Entendamos que posição-sujeito não é uma realidade física, e sim um objeto imaginário, que representa, no funcionamento do processo discursivo, os lugares ocupados pelo sujeito numa dada formação social. Consequentemente, como já dissemos, não há um único sujeito, mas uma pluralidade de posições-sujeito, que se relacionam com determinadas FDs e FIds.

O sentido se evidenciará, nesse caso, porque será produzido no mesmo instante em que se dá a interpelação do indivíduo em sujeito, conferida pela sua identificação com a FD que o domina. Há, dessa forma, “um ajustamento sempre inacabado do sujeito consigo mesmo” (PÊCHEUX, 1997, p. 265). Essa identificação com a FD lhe confere uma inscrição discursiva e, consequentemente, a constituição de uma identidade, que é algo do imaginário, por ser uma resultante simulada pela transparência de sentido que a FD confere ao sujeito.

Desse modo, a *instância enunciativa sujeitodal esteta* se insere em um espaço discursivo, levando-a a movências, na alteridade entre a incompletude e a ilusão de completude, dando-lhe um tom de contradição.

O interdiscurso, nesse caso, pode ser tomado como “o real (exterior)” (*ibidem*, p. 163), entendido como o lugar dos sentidos, inacessível ao sujeito, sempre dividido. Não tendo acesso ao sentido e muito menos ao “real”, a *instância enunciativa sujeitodal esteta* se constitui na e pela interpelação desse “real”.

Pêcheux nos explica o que toma por “real” em *Discurso - Estrutura ou Acontecimento* (2002, p. 29) que o leva a asseverar que, em determinadas conjunturas “há independência do objeto face a qualquer discurso feito a seu respeito” (...). Dito de outro modo há uma “autonomia” do objeto no interior do suporte (tela), que se apresenta como “um universo físico-humano”.

Tencionamos explicar esse “real impossível” sob o ponto de vista do autor, recorrendo à extensão teórica que vai de encontro ao postulado aristotélico de *tese*, *antítese* e *síntese*. Tais premissas lançam luzes sob o que Pêcheux denomina de “pontos de impossível”, para isso, faremos uma vinculação com a ordem aristotélica: com o que se encontra? Com o que se depara? E com o que se dá de encontro?

Para estruturar tais premissas, pensemos que o objeto possui um real que lhe é próprio, ou seja, nos encontramos diante de um objeto – uma obra de arte, por exemplo – é uma coisa, tem forma fixa, concreta, no entanto, esse mesmo objeto será outra coisa, por

estar no interior de uma enunciação pictórica. Ao constituir-se na enunciação pictórica, já não consideraremos o objeto e sim a discursividade posta na tela. Essa enunciação provocará um efeito, efeito este que vem daquele real que nos interpelou enquanto “real impossível”.

Estabelece-se aí uma relação entre o que se encontra com o que se depara, constituindo-se um *espaço de um instante*, algo que é inédito, mas movente, colocando o sujeito em (des) contínua alteridade. Nesse ponto, tomaremos o objeto em sua discursividade, a qual se dá num dado acontecimento³².

Ocorre, assim, o que chamaremos de “ponto de fuga de si”, que é quando damos de encontro com o real discursivo, ou seja, com o efeito que aquele real nos provoca enquanto “real impossível”. Percebemos que esse “real” se liga tanto a um devir, que é próprio da arte, como a uma experiência estética.

O sujeito é capturado num devir outro que a IESE faz vir à tona, por meio da enunciação pictórica. Por isso dizemos que o “real impossível” é único, não se repete, e acontece somente naquelas condições enunciativas. O sujeito deixa de lado suas determinações individuais para reencontrar-se num outro, lançando-se assim num devir³³.

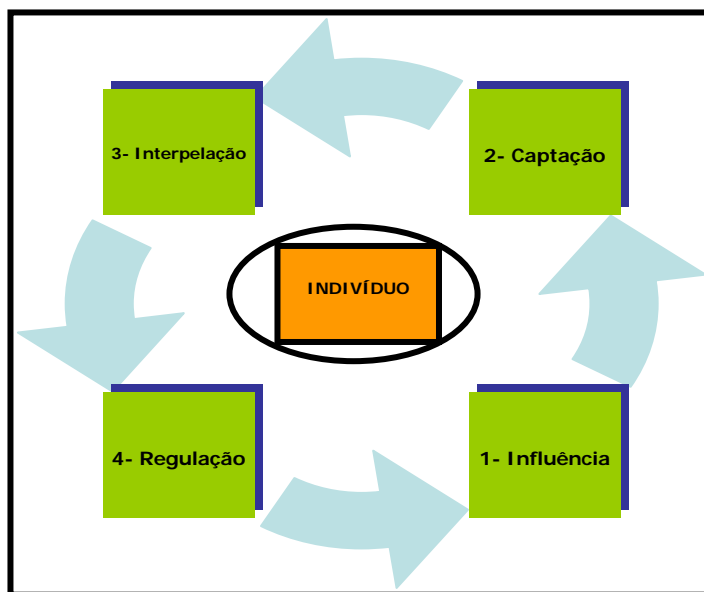
Essas “realidades” são refletidas por um imaginário ideológico, pelo qual o sujeito enuncia entre o óbvio, o verdadeiro, o real e o complexo naquele instante. A significação ideológica emergirá da relação interpelativa da IESE empreenderá entre a sua intradiscursividade e esse “real”. Tal fenômeno ocorre como resultado de um princípio de influência, um princípio de captação e de um princípio de regulação; os quais irão instaurar uma inscrição discursiva para essa IESE num dado discurso, pelo efeito enunciativo que se produzirá pela inscrição dessa instância naquele discurso, no processo enunciativo.

Nesse caso estamos tomando a ideologia, também, como um dos princípios que se manifesta no processo identitário do sujeito, da qual de um lado temos a *influência*, do outro a *captação* e a *interpelação*. A ideologia, neste caso, é a influência, pois será ela que instaurará o domínio em um determinado campo discursivo, captando os sujeitos para ela e fazendo a *regulação* das inscrições discursivas desses sujeitos no interior desse amálgama, interpelando os indivíduos.

³² No sentido utilizado por Pêcheux (2002).

³³ Tomamos o conceito de devir sob a perspectiva teórica de Deleuze e Guattari (1997, vol 4), o qual exporemos na seção (2.3.5) p. 112, por ele se mostrar profícuo para a análise do *corpus*.

Assim o sujeito é constituído pela ideologia e pelo inconsciente por meio da interpelação e do assujeitamento. Nessa perspectiva, sujeitos são construídos e instaurados. O “real”, como elemento de interpelação, a cada atravessamento, terá um *continuum* de significações, que se moverá e estabelecerá uma alteridade da referencialidade polifônica da *instância enunciativa sujeitidual*. Tal concepção pode ser estruturada da seguinte maneira:



Esquema gráfico IV – Ciclo de Interpelação

Fonte: SANTOS, J.B. artigo: A instância enunciativa sujeitidual (no prelo)
Organizadora: CARVALHO, Sônia. F.E.M. 2008.

Portanto, percebemos que o indivíduo encontra-se nesse círculo, em (des) contínua alteridade, no entremeio desses quatro elementos distintos, mas que se unem e se integram, formando um *continuum* em que se imbricam, constituindo-se, dessa maneira, uma instância enunciativa sujeitidual. O indivíduo vivencia, portanto, efeitos desse *continuum*, modifica-o, produz rompimentos com qualquer dos quatro elementos, funcionando ininterruptamente.

O interdiscurso atravessa e coloca em alteridade o acesso ao ‘*todo*’, ao complexo, por não ser possível controlar diferentes discursos, originários de diferentes momentos, tanto da história quanto de lugares sociais, constitutivos do universo linguageiro do sujeito do discurso.

Assim, por meio desse *continuum*, percebemos que a constituição do discurso se dá na dispersão de acontecimentos e discursos outros, historicamente marcados, que se

transformam, modificam-se, fazendo com que a IESE seja marcada por tensões e conflitos socioideológicos.

Dessa maneira, podemos observar que a IESE é polifônica, tem seu discurso marcado pela heterogeneidade, portanto, determinado e assujeitado pela interpelação.

A IESE pode ser entendida como uma relação que faz o encadeamento da *referencialidade polifônica* e de situações distintas, numa conjuntura específica de ordem pictórica, estética, social, cultural e ideológica.

Essa relação instaura efeitos de enunciação que se unem, contraditoriamente, ao real e ao imaginário dos enunciados materializados pictoricamente. Constituem-se, assim, procedimentos de encaixe para o funcionamento de uma linguagem plástica, derivada de uma práxis social da IESE e projetada por meio das cores, formas, texturas na tela, colocadas em situação específica, para que lhe seja possível a atribuição de sentidos.

Assim sendo, denominamos *instância enunciativa sujeitudinal esteta*, o sujeito autor de uma obra de arte, no caso van Gogh, atuando enquanto função-autor de obras plásticas. Nessa perspectiva, nos remetemos à função autor foucaultiana em relação à pintura, isto é, existem representações postas na tela por meio de cores, traços, formas, etc. que são elementos materialmente visíveis, e como todo “texto” reclama um autor; com o “texto” imagético não é diferente.

Logo, ao pintar uma tela a IESE precisa de um sistema “linguístico” portador de relativa autonomia, que possua normas, estrutura e formas de organização. Assim, a IESE é uma posição que o sujeito assume, a partir de suas inscrições discursivas, atravessadas pelo interdiscurso e traspassadas pela memória discursiva e pelas condições históricas que a constituem.

Essa *instância enunciativa sujeitudinal* do discurso pictórico instaura contextos de significação, na tessitura das cores, uma vez que está circunscrito em determinadas condições de produção, concebidas na tensão, na ambiguidade, e no “real” em decorrência da forma como compreende a realidade política e social na qual está inserida.

Para van Gogh *linha e cor* eram inseparáveis, constitutivas da pintura. A única diferença mostrava-se no modo como a IESE as produziria em sua obra. Essa influência já nos leva a identificar esta instância na alteridade entre a inscrição e a movência, operando de diferentes formas, ora como sujeito-desenhista ora como sujeito-esteta.

Algumas vezes dedicava-se semanas ao ato de desenhar, pois considerava os desenhos como um meio estético para materializar imagens na tela e, assim, essas imagens (desenhos), por vezes acabariam permanecendo na sua produção pictórica.

Essa interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação do sujeito com a FD que o domina naquele momento, e que nesse caso é com a FD das artes gráficas. Assim, a IESE tinha a ilusão de poder controlar sua pintura se primeiro fizesse os esboços, e que, também poderia regular o uso das cores, se previamente as determinasse nos esboços, para que seu labor não sofresse retoques.

Essa identificação ocorre sob o viés da forma-sujeito, que o insere numa inscrição imaginária e, também, regula, de certa maneira, seu dizer e sua tomada de posição. Tal identificação o obriga a tomar uma posição de ‘sujeito-desenhista’ para tentar (re)produzir suas referências de ‘real’ e, também, controlar sua impulsividade, para ocultar possíveis falhas no seu trabalho.

Os desenhos lhe ofereciam a dupla ilusão de que poderia calcular preliminarmente o que faria em seu trabalho pictórico e que teria um certo domínio sobre o que estaria pintando na tela. Sendo assim, essa IESE teria a ilusão de controlar o que pinta e, também, os sentidos dessa ação de pintar, subordinada a um lugar social e, determinada por um modelo que identifica a sociedade para cada sujeito.

Nesse sentido, o sujeito-desenhista buscava um certo controle de seu enunciar imagístico, sendo aí instalada a possibilidade de criação de uma outricidade, de um não-aprisionamento do sujeito à ideologia e ao inconsciente.

A instância enunciativa sujeitidual esteta, ao posicionar-se diante de uma tela em branco assume uma determinada posição-sujeito, ou seja, faz a “tomada de posição”, por meio de sua movência na relação estabelecida pelos próprios sentidos com a arte.

Dessa forma, essa IESE configura-se numa simultaneidade de lugares, sempre em movimentação no interior de uma FD, em (des) contínua alteridade e em (des) contínua interpelação.

2.3.3. Metadiscursivização sobre o processo de interpelação

Entendemos o processo de interpelação como um fenômeno que transpassa a *instância enunciativa sujeitidual esteta* na sua autonomia de poder fazer algumas escolhas para produzir e enunciar seu discurso. Assim, o sujeito se vê impulsionado a tomar uma posição em relação à sua inscrição discursiva. Evento que incide sobre esse sujeito, colocando os sentidos em movimentação.

Ao tomar uma posição, o sujeito se depara com um conjunto de influências da exterioridade e que se manifesta a partir de um processo de identificação na sua

constituição sujeitudinal em um lugar sócio-histórico. Nesse conjunto de influências encontraremos elementos provenientes da história, da ideologia, da política, da cultura, da estética entre outros. Esses elementos vão interpelar e colocar o sujeito em (des) contínua alteridade.

Portanto, é nesse *Ciclo de Interpelação* que o sujeito encontra-se. Vimos que nessa circularidade ele recebe *influências* de uma exterioridade, gerando uma *captação*, pela qual, elementos desse conjunto se colocarão em uma determinada predominância, o inscrevendo em um determinado campo discursivo, *captando* o sujeito para ela.

Nesse momento, o sujeito é *interpelado* por um dos elementos desse conjunto, passando a acreditar que pode organizar e controlar seu discurso, essa ilusão de completude o leva para uma fase de *regulação*. Esse ciclo ocorre de maneira (des) contínua, ininterrupta, produzindo efeitos enunciativos no sujeito, sem que ele tenha consciência dessa circularidade que o envolve.

Tal evento tem sua matéria-prima em um conceito usado na filosofia e aqui re-significado para explicar esse processo. Estamos falando do *princípio de necessidade* que faz parte de uma concepção da constituição do próprio sujeito, o que em linguagem filosófica seria sua *condição do ser*.

Dois balizas se fazem presentes como delimitadoras desse princípio: a noção de sentido e a noção de memória discursiva (MD). Tomamos a MD como sendo um conjunto de evidências³⁴, ligado a uma anterioridade histórica de uma instância enunciativa sujeitudinal, revelando, principalmente, aspectos de opressão e de resistência.

O sentido no ciclo interpelativo é um elemento instaurador de uma conjuntura de significações que produzirão movência e deslocamento, desencadeando dois processos que consideramos básicos nessa circularidade, a *produção de sentidos* e o *processo de subjetivação*, que por sua vez desembocam nas inscrições discursivas, nos atravessamentos do interdiscurso e no próprio funcionamento discursivo.

Para Pêcheux (1997, p. 160) “(...) o sentido (...) é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas)”. A maneira como o sujeito atua na sua prática de alteridade (des) contínua de inscrições discursivas e produção e (re)-significação dos sentidos comporá movimentos de representações imaginárias de um

³⁴ A palavra evidência é utilizada aqui sob a perspectiva do paradigma indiciário de Ginzburg (1999). São traços constitutivos de um discurso, sinais de uma enunciação, emblemas sócio-cultural e índices de significação.

como captar-se e regular-se na projeção de como está sendo ouvido e a repercussão de como está sendo entendido. Temos assim um recorte na perspectiva das FImgs.

O processo discursivo para Pêcheux (2001, p. 77) não tem uma origem, estará sempre vinculado a um “discurso prévio”. O sujeito terá a ilusão de atribuir ao seu dizer/enunciar um papel de único, de “novo”. O autor complementa, reforçando que, ao evocar “tal acontecimento, que já foi objeto de discurso, ressuscita no espírito dos ouvintes o discurso no qual este acontecimento era alegado com as “deformações” que a situação presente introduz e da qual pode tirar partido”.

Consequentemente, o sujeito se encontrará em alteridade (des) contínua por experimentar simultaneamente seu lugar de ouvinte a partir de seu lugar de enunciadador. É como se quisesse antecipar o que o outro vai pensar, fazendo uma representação formal do ponto de vista do outro.

Os aspectos de opressão e resistência são os elementos fundadores da constituição do sujeito, por serem os elementos principais, desencadeadores da interpelação. Uma vez oprimido instaura-se em seu interior um *princípio de necessidade* que pode ser de liberdade ou da busca por algo, impulsionado pela interpelação, fruto de um devir como anterioridade histórica, carregada de polisinestesia³⁵, desencadeando uma vontade de superação. Do mesmo modo ocorre com a resistência, que consiste numa tomada de posição em relação à opressão.

Essa ação no interior do ciclo interpelativo conduz o sujeito à *movência* e ao *deslocamento*. Esses dois elementos formam parte do que denominamos de *Estágios de Sentidurização*.

A *movência* diz respeito a um sentido que se movimenta no interior de suas significações e o *deslocamento* aos sentidos que se deslocam para outros lugares, agregando outros elementos. Para designar esses sentidos, construiu-se uma extensão teórica, objetivando analisar o duplo movimento dos sentidos no interior das enunciações.

Tal conceito deriva da noção foucaultiana de “heterotopia” e, foi lhe atribuído propriedades semiológicas, que as significações passam a se colocar em diferentes estágios de sentidurização.

Abriremos um parêntesis para esboçar o que Foucault em seu texto *Outros Espaços* (2006), escrito para uma conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos, na

³⁵ Estamos tomando por “polisinestesia” nesse caso, ao efeito enunciativo provocado pela interpelação nas instâncias-sujeito.

Tunísia em 1967, nos expõe sobre o espaço na sociedade e consequentemente apresenta a noção de heterotropia.

Para o autor estamos na época do simultâneo e da justaposição. Entende-se que o homem moderno vive essa dualidade entre estar num ponto do espaço e num ponto do tempo. Um espaço que é simultâneo, porém, constituído pela justaposição em forma de camadas, por uma diversidade de espaços. Um espaço múltiplo onde estar próximo ou distante torna-se conceito relativo, de modo que podemos estar próximos estando distantes ou estar distante e, simultaneamente, estar próximos.

Desse modo o espaço é perpassado por uma intensa produção de efeitos de sentido. Assim, Foucault nos provoca a pensar num espaço heterogêneo, desafiando-nos a perceber as múltiplas camadas da subjetividade que envolve sonhos, paixões, frustrações e que forma um emaranhado entre o espaço de dentro e do espaço de fora, de maneira que nunca sabemos onde está a dimensão externa ou interna do espaço.

Foucault nos diz que o foco das análises sociais deveria direcionar para as relações humanas contidas nestes espaços diferenciados, que ele denomina de *Heterotopia*, em oposição à *Utopia* (espaços irrealis, sem lugar real/fixo). São espaços de tensões, conflitos podendo ser mítico e real ao mesmo tempo.

O autor define assim as utopias,

São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação de analogia direta ou inversa. (...) essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irrealis. (2006, p. 414-415)

Os espaços que criamos com o objetivo de fazer um mundo diferente no qual vivemos, ora mais organizado, ora hierarquizado, ou projetar um caminho diferente que nos prendem a um contra-lugar. O exemplo citado é o espelho, que ao mesmo tempo é *utópico* (é um lugar sem lugar) e *heterotópico* (ele existe na realidade).

Dessa forma, Foucault sugere a criação de uma *heterotopologia*, com o objetivo de analisar as manifestações sociais ocorridas nesses espaços diferentes, podendo transitar entre o "mítico" e o "real". Assim nos apresenta cinco princípios:

1º princípio: Toda cultura produz heterotopias e estas podem ser: heterotopia de crise, característica das sociedades primitivas, lugares reservados às pessoas que estariam em situação de crise, por exemplo, mulheres grávidas, idosos. Dentro dos padrões sociais da época.

A heterotopia de crise deu lugar a *heterotopia de desvio*, que seria uma substituição a de crise, e se caracteriza por comportamentos de desvios dos sujeitos em relação a normas de condutas impostas pela sociedade, como exemplo, podemos citar as casas de repouso, asilos, casas psiquiátricas e prisões.

2º princípio: De acordo com o contexto social, cultural a heterotopia passa por transformações. O cemitério é exemplo citado pelo autor. Este espaço une vários lugares da sociedade, tornou-se uma outra cidade, com o passar do tempo, a partir da mudança de mentalidade, que antes era cristã, e agora, ateuista.

Para o autor, o cemitério é onde começa a heterotopia para o sujeito, há a perda da vida e essa “quase-eteridade, em que ele não cessa de se dissolver e de se apagar”.

3º Princípio: As heterotopias têm o poder de justapor num lugar vários espaços. São espaços que vão agregar outros espaços. Um exemplo dado por Foucault é o jardim, neste caso, seria um "microcosmo", que carrega uma heterotopia universal (desde a antiguidade, Oriente) que se mantém vivo até hoje.

4º princípio: As heterotopias podem funcionar na relação com o tempo, o que ele define como heterocronias. São heterotopias crônicas. A morte seria um exemplo, um rompante com o tempo, mas que acontece de forma complexa esta relação entre heterotopia e *heterocronias*.

As heterotopias são *acumulativas* do tempo, como as bibliotecas e museus, que são eternas e indefinidas no tempo. Outro aspecto são as *heterotopias de festival*, ou seja, passageiras, efêmeras, transitórias, marcada pela temporalidade. Os exemplos são as colônias de férias, feira, circos.

5º princípio: São as heterotopias que possuem um sistema de abertura e fechamento que as isolam do espaço do entorno. Mostra um conflito. Os casarões brasileiros, por exemplo, abertos e ao mesmo tempo fechados.

Por fim, paradoxalmente Foucault afirma que um navio se constitui um lugar sem lugar, que flutua no espaço, aberto e fechado ao mesmo tempo, por isso é uma *heterotopia em sua plenitude*, mesmo transitando por diversos lugares distintos.

O autor traz o espelho metaforicamente que seria o espaço da perda da linguagem, da afasia. Logo, entre utopias e heterotopias existe uma experiência mista, a do espelho que seria o espaço da *atopia*.

Assim sendo, da terminologia foucaultiana “heterotopia” gerou o termo “tropia” uma extensão retórica determinante de uma figurativização de formas de significar, cuja natureza se apresenta desse modo:

- *Dissensão* nas formas de significar, para efeito de ênfase na significação;
- *Interpelação* nas formas de significar, para efeito de contradição na significação;
- *Contraste* entre os modos de significar, para efeito de opacidade na significação;
- *Aproximação* entre os modos de significar, para efeito de tomada de posição em torno de uma significação;
- *Inversão* de formas de significar, para efeito de circunstancialização de significações.

A *heterotropia*, portanto, diz respeito a um deslocamento de sentido e coloca em alteridade diferentes significações, subjacentes a um dado sentido. Percebemos esse processo como sendo indispensável, porque são espaços de apagamento, esquecimentos e denegação.

Quando um sentido é deslocado, não é somente porque o sujeito quis deslocá-lo, ou que quisesse “apagar” o sentido primeiro, ou porque “esqueceu”, ou porque quis simplesmente “denegá-lo”. É mais que isso, a *heterotropia* segundo Stafuzza (2005, p. 81) “é constituída como uma das vozes inscritas no dialogismo, sendo condição de alteridade entre os dizeres, entre as formas de dizer e não-dizer das significações”.

Esses deslocamentos ocorrerão segundo níveis semiológicos que os orientam. Assim, as *relações heterotrópicas* são analisadas no interior de uma conjuntura sentidural do discurso e se dá por:

- Semelhança;
 - aspectos de analogia;
 - aspectos de caracteres;
 - aspectos de sintonias convergentes;
 - aspectos de identificação de diferenças;
- Identidade;
 - aspectos de singularidade predicativa;
 - aspectos de assimilação substancial;
 - aspectos de essência necessária;
- Similaridade;
 - aspectos de natureza sígnica;
 - aspectos de comparação sêmica;
 - aspectos de constituição temática;

- Contiguidade;
 - aspectos de proximidade semântica;
 - aspectos de adjacência semiológica;
 - aspectos de associação semiótica;

- Conexão metafórica;
 - modos de designação;
 - ligações denominativas e
 - relações de coerência entre a explicação e a restrição de significações.

No caso dessa dissertação, trabalharemos apenas com duas dessas relações: a relação de semelhança e a relação de similaridade. Diante do exposto cabe-nos dizer que o deslocamento de sentido coloca o sujeito em alteridade e este nos coloca a evidência sob forma de discursivização no interior do funcionamento discursivo. Os sentidos estão ali instaurados por meio de processos heterotrópicos que serão re-significados.

A materialidade pictórica se objetificará como o lugar do processo discursivo plástico instaurado por uma instância enunciativa sujeidutinal esteta como exporemos a seguir.

2.3.4. A Materialidade pictórica

Analisar processos discursivos não-verbais sob o viés da AD é tomá-los sob o ponto de vista da significação, considerando a produção de sentidos e, por conseguinte, a IESE é interpelada e atravessada pelo histórico, social e ideológico.

Desse modo, a materialidade linguística para a AD, é lugar em que se objetifica a enunciação. Um texto é base material para os processos discursivos, ou seja, o lugar de produção de efeitos enunciativos. Uma vez enunciada essa materialidade linguística, a AD tem por objetivo colocar em evidência os sentidos históricos e ideológicos que a perpassam, determinando o enunciar dos sujeitos sobre algo – um objeto discursivo. Tais evidências serão os vestígios dessa materialidade, traduzidos em inscrições históricas, ideológicas, sociais, culturais.

Aspectos de ordem sócio-histórico-ideológica se agregam à dizeres quando estes são enunciados (oralmente, escritas ou pictoricamente). Assim, a partir de situações rotineiras encontramos nos dizeres dos sujeitos equívocos, opacidades, contradições, divergências, argumentações inversas, ou ainda, argumentações avessas.

A partir desses aspectos citados, percebemos que os sentidos não são fixos, estão sempre em movência, compartilhando transformações sociais, culturais, históricas e políticas que integram a constituição enunciativa dos sujeitos.

Nesse caso, por associação, formulamos o conceito de *materialidade pictórica*, buscando um ajustamento do termo com o *corpus* em questão. Partimos do princípio de que a materialidade pictórica é, também, um texto; só que um texto visual, composto por elementos, os quais denominamos *operadores visuais*, que podem ser apreendidos e (re) significados.

Nessa perspectiva, a pintura tem um processo de produção de sentidos semelhante ao do texto escrito, e se constitui de uma materialidade que lhe é própria, ou seja, é provida de uma base bidimensional, usada para a materialização dos operadores visuais, das cores, linhas, formas, texturas, enfim, elementos que implicarão, segundo Dondis (2007, p. 18) numa relação “compositiva com o significado”.

Ainda segundo Dondis (*ibidem*, p. 03) “O modo visual constitui todo um corpo de dados que, como a linguagem, podem ser usados para compor e compreender mensagens em diversos níveis de utilidade [...]”.

Dessa maneira, temos a objetificação da enunciação na via da pintura de um sujeito-esteta, interpelado por uma imagem, que lhe possibilita fazer recortes do mundo, considerando sua iconicidade, para representá-la, materializá-la em uma base bidimensional, por meio dos operadores visuais, os quais, em interação no interior dessa base, produzem sentidos.

Pêcheux (2007, p. 55) já sugere o trabalho com a imagem ao comentar que

A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória “perdeu” o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições).

Da materialidade pictórica emerge, pois, a polifonia, a policromia, a polissemia, a poliesticia, elementos instauradores de significação. Devemos considerar que a imagem também abriga a incompletude na via de um sujeito que, para se instaurar como tal, passa por um processo de constituição, inscrevendo-se em lugares histórico-sociais, do interior dos quais enuncia e interpela discursivamente, sendo determinada pela história.

Antes de passarmos a uma reflexão em torno desses elementos, examinaremos a noção de devir em Deleuze e Guattari (1991) por acreditarmos que ela possui pontos de dialogia com o que Pêcheux toma por “real” e, também, com a experiência estética que

proporciona uma obra de arte e como dissemos no capítulo 1 (seção 1.1.1, pp. 39-40) deste trabalho.

2.3.5. O devir

Em algumas obras de Deleuze e Guattari como em *O que é filosofia?* (1992) e *Mil Platôs* (1991) encontramos trechos que dizem respeito à pintura. Nessas obras, a arte aparece ligada a diversos temas e dentre eles faremos uma breve apreciação do conceito de *devir*, iniciando pela definição de *sensação estética*.

Os autores entendem que a obra de arte se institui de *compostos de sensação*, formados por elementos denominados “perceptos” e “afectos”, os quais, segundo Cavalcanti (2006, p. 21) “designam o caráter ontológico da arte”. O “percepto” é algo que está além daquilo que se desligou da percepção do sujeito, é a interpelação, provocando a movência, a inquietação.

O “percepto” desencadeia em conexão com o “afecto” um efeito enunciativo, que lhe é similar: o “afecto”. Dito de outro modo, o que é ou está enunciado nos interpela e assim somos arrebatados pela experiência estética. No entanto, o “afecto” não corresponde a “sentimentos”, ele está além deles e de suas associações empíricas.

Esses dois elementos não se limitam ao campo de atuação da vivência subjetiva do sujeito ou daquele que se põe em contato com a obra de arte. Eles se restringem à obra de arte e se manifestam para além dos limites daquele que passa por eles, por isso Deleuze e Guattari definem obra de arte como “ser de sensação” e comentam que “um romance, um quadro, uma música, por exemplo, são ‘monumentos’ compostos por sensações que existem por si próprias a substituir a organização das percepções, afecções e opiniões” (*O que é filosofia?* 1992, p. 218).

Assim, “afecto” e “percepto” em sua similaridade estruturam o “devir”, que captura o sujeito que vive uma experiência estética interpelando-o em um outro sujeito. Não devemos confundí-la com sentimentos ou emoções empíricas, pessoais, uma vez que o devir interpela o sujeito conduzindo-o para além de si.

No “devir” o sujeito se encontra em um ponto em que se é algo, sem deixar de ser aquilo que é. Por meio da arte, o sujeito experimenta devires outros e penetra em mundos outros, levado por “perceptos” e “afectos” no interior de uma “sensação estética”.

Tal perspectiva demonstra que a dialogia se estabelece tanto entre a experiência estética que falamos anteriormente como com o “real impossível”, pois o “devir” é algo

da ordem dos “encontros”, levando o sujeito a movências e sempre em (des) contínua alteridade.

Sobre as questões pictóricas, que coincidem com essa pesquisa Deleuze e Guatarri (1991) consideram a arte como instância que produz o rompimento com as estruturas fixas, pressupondo que estas tenham procedimentos próprios para alcançar os devires. Oportunamente esses autores entendem que as linhas e cores na pintura são lançadas fora de suas determinações e, por isso, entram em devires outros. Nesse processo elas são transformadas em “fluxos intensivos” que liberam o “devir”.

Nesse sentido, Deleuze e Guatarri (*op. cit.*) afirmam que:

(...) O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. O devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. (ibidem, p. 14-15)

A relação entre homem e animais para os autores se dá sob a forma de uma espécie de “aliança” homem-animal, a qual devemos entender como uma maneira diferente do homem se ligar à natureza. Não é o caso de tratar o homem como um animal ou mesmo imitá-lo, já diziam os autores que “o devir nunca é imitar”, e menos ainda, torna-se um “animal real”. O devir está além do ser e do imitar, é algo da ordem dos “encontros”.

Ainda segundo os autores, como o devir-animal, há outros devires que tornam o homem e representam outros tantos estados de alianças com potências humanas e inumanas. Há um devir-cor, um devir-campo de trigo, um devir-criança, assim como o animal nada tem haver com a cor, com o campo ou com a criança, mas dizem respeito a processos moleculares.

Parece-nos que o devir dialoga perfeitamente com o “real impossível”, ao nos depararmos com a enunciação pictórica somos capturados para o que Pêcheux chamou de “multiplicidade das “técnicas” (2002, p.30), ou seja, o que fazemos quando analisamos discursivamente é simplesmente projetar elementos que geraram um “real impossível”, que geraram um “devir”, sendo assim, lidaremos com multiplicidades pertencentes a uma sociedade. Adentrando num “devir” o sujeito desloca-se por tantos outros devires, sendo impossível seguir uma ordem lógica e linear.

Assim pensamos o devir como produtor de heterotropias, sendo que a arte se encontra plena de devires e poliesteticas.

2.3.6. A policromia

Göethe também foi um apreciador e estudioso das artes plásticas, em “Escritos sobre a arte” (2005) discorrerá sobre sua visão particular em relação à cor e ao pintor.

Para o autor, o pintor além de possuir um método deveria ser genial e talentoso o que consistiria

justamente em saber intuir, captar, universalizar, simbolizar e caracterizar, e isso na verdade, em cada parte da arte, tanto na forma quanto na cor. O talento do artista reside precisamente em possuir um método, segundo o qual ele maneja os objetos, (...) mediante o qual sabe apreender e determinar o objeto mais móvel e dar a ele uma unidade e verdade da existência artística (ibidem, p.179).

À época dessa citação, Göethe não imaginava que haveria um colorista imbuído no firme propósito de conhecer as possibilidades do mundo das cores e que se encaixaria nessa visão de pintor que transcendia os limites da materialidade pictórica.

A cor é um dos fatores de maior relevância no interior do trabalho realizado por van Gogh. Muitas são as variáveis que devemos considerar no processo da enunciação pictórica e certamente a cor ocupa lugar de evidência na composição desse artista.

No acontecimento visual que é a obra de arte, a instância enunciativa sujeitudinal esteta complementar o espaço vazio do quadro com cores, produzindo tonalidades, matizes, gradações. Posicionará linhas e formas, de maneira que possa provocar a interdiscursividade entre os elementos que estão em interpelação no interior da enunciação pictórica.

A partir da combinação das cores e dos demais elementos, previamente selecionados pela instância enunciativa sujeitudinal esteta, surgirão efeitos de enunciação os quais interpelarão outricidades. Portanto, a “escolha” é sempre interpelada, fruto de uma tomada de posição, por parte da IESE, que potencializa cores para produzir polisinestésias³⁶.

No entanto, nem tudo recai nessa “escolha”, pois haverá elementos que eventualmente fugirão dela porque representarão o devir da enunciação pictórica, que escapa da consciência estética da IESE. O que pode ser vislumbrado na reflexão de Pêcheux (1975/1997, p.262) sobre a concepção de metáfora:

³⁶ Conforme vimos na nota 35 da p. 106.

“(…) A metáfora se localiza no ponto preciso em que o sentido se produz no *non-sens*.(…) uma palavra, uma expressão ou proposição não têm um sentido que lhes seria próprio, preso em sua literalidade; nem acrescentaremos, sentidos deriváveis a partir dessa literalidade por meio de uma combinatória que domaria sua ambigüidade (…).

Dessa forma, o que se produz no “*non-sens*” são elementos que escapam da percepção pseudo enunciativa dessa IESE e que compõe o devir da enunciação pictórica.

A cor está impregnada de significados e (re)-singificações, é usada para expressar ou intensificar um efeito enunciativo que se quer provocar. Tem significado universal, uma memória coletiva, como também um valor informativo específico, que se dá por meio dos significados simbólicos atribuídos a ela.

Assim há vozes que, perpassando a enunciação pictórica, imprimindo à obra de arte seu caráter polifônico e heterogêneo, deixa marcas de heterogeneidade na imagem e em seus implícitos, uma constitutividade subjacente à IESE.

Desse modo, buscamos na via da concepção polifônica bakhtiniana (1997) essa sintonia de vozes, a qual o sujeito se constitui e dizem respeito a diferentes elementos de ordem social, cultural e histórica, perpassando enunciações discursivas. Essas múltiplas vozes se entrecruzam, se complementam, discordam, questionam e combatem entre si.

Para conceituar essa pluralidade de cores que traspassa o discurso pictórico, buscaremos, por meio do conceito de polifonia, construir uma extensão teórica, a noção *policromia*, na tentativa de definir o comportamento linguageiro das cores enquanto vozes no interior da enunciação plástica. Ao desdobrarmos o vocábulo (poli + cromia) = muitas cores, segundo Houaiss, “trata-se de um objeto que apresenta várias cores”.

Nessa perspectiva, em um quadro pictórico haverá uma diversidade de cores e formas, nos remetendo à semelhança de vozes no discurso literário. Dessa maneira, dialogismo e polifonia se configuram em conceitos-base que contribuem para melhor compreendermos a dialogia das cores, pois, já que a IESE se constitui por várias e diferentes vozes, evocadas de/em diferentes espaços sociais e de/em diferentes discursos, essas vozes são representadas em sua maneira de plasmar os elementos plásticos que compõem uma tela.

Ao falarmos de uma obra de arte, lidaremos com elementos visuais, que funcionam como operadores discursivos e que irão favorecer a associação de imagens que tecem o discurso pictórico. A *policromia* é uma manifestação enunciativa por meio das cores, envolvendo o jogo de cores, luzes, sombras, formas, linhas, traços, que nos permite construir uma percepção analítico-interpelativa acerca do discurso pictórico.

A *policromia* também se revela por ser de natureza heterogênea³⁷, pois ao percebermos essa heterogeneidade, instauraremos uma co-relação entre os elementos que dão sinais de identidade à imagem, isto é, os *operadores visuais*³⁸ por constituírem a materialidade pictórica e produzirem um determinado efeito de enunciação.

Quando alguma coisa é desenhada, esboçada, pintada ou simplesmente rabiscada, teremos os *operadores visuais* funcionando como matéria significante da obra plástica, contribuindo para um amálgama de imagens que constituirão o discurso pictórico.

Vinculado ao conceito de policromia, temos a *polissemia*, pois o gesto de interpretação, tecido para o quadro pictórico, nos inscreve em processos discursivos “livres” e “abertos”³⁹ como o polissêmico, que a nosso ver são fatores determinantes para uma análise do imagético, pois os processos discursivos, possivelmente, irão interferir na natureza dos dizeres do sujeito deslocados para a imagem.

Serrani (1997, p.16) salienta a relevância que

o jogo desses processos discursivos (parafrástico – retorno constante a um mesmo espaço dizível e polissêmico – deslocamento, ruptura, emergência do diferente, da multiplicidade de sentidos) atua o tempo todo na produção da linguagem (seja ela verbal ou não verbal).

Levando em conta essas considerações, é que identificamos a polissemia como um processo pertinente e fundante da enunciatividade produzida pela obra de arte. Entendemos que as próprias condições de produção do discurso pictórico são de origem polissêmica.

O processo de enunciação pictórica pode ser entendido como uma relação que envolve os operadores visuais, combinados com situações distintas, em circunstâncias específicas de ordem estética, social, cultural e ideológica.

Essa relação instaura efeitos de enunciação que une o real e o imaginário, por meio de enunciados materializados pictoricamente. Nesse processo enunciativo pictórico, considera-se a conjunção entre real/imaginário e os tipos de inserção de elementos do

³⁷ Ressaltamos que essa natureza heterogênea diz respeito a uma diversidade de cores que se combina na manifestação enunciativa policrômica de forma plenivalente e equípolente, subjacentes à concepção de polifonia na perspectiva bakhtiniana.

³⁸ Denominamos operadores visuais os elementos básicos que compõe o discurso pictórico: o ponto, a linha, a forma, a direção, o traço, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. (DONDIS, 2007, p.51)

³⁹ Ao enunciar processos discursivos “livres e abertos” pensamos sob o aspecto de que não há um sentido literal e sim deslocamentos de sentido (esta se querendo dizer “x” ou “y” ou outra coisa), e a polissemia abarca essas possibilidades de sentido tornando possível uma condição outra, uma possibilidade outra para um dado discurso. Sendo um processo, a polissemia pode permear qualquer discurso, por isso dizer “livres” e “abertos”.

imaginário ideológico da IESE que estarão vinculados a elementos da ordem do espaço e do tempo, mediados por uma conjuntura que envolve índices estéticos de patemia, proxêmica e interpelação, sobre os quais discorreremos na seção seguinte.

No entanto, faremos um breve esboço sobre eles: o aspecto patêmico diz respeito à configuração estética das emoções na representação pictórica, manifestando-se por meio dos operadores visuais adunados às cores. Tal manifestação se associa às marcas enunciativas de tensão, sofrimento, alegria, inquietação e envolve uma memória, uma historicidade. A patemia, portanto, configura uma representação sentidural de uma IESE.

O termo proxêmica (*proxemics*), foi cunhado pelo antropólogo Eduard Hall em 1963, no livro “Dimensão oculta”, para descrever o espaço pessoal entre sujeitos numa sociedade. Estendemos o termo para representar as manifestações enunciativas de disposição e organização dos operadores visuais na espacialidade da tela, tais como, o distanciamento ou aproximação de determinados elementos no interior da obra. Assim como a patemia, a proxêmica também se configura como uma representação sentidural, pois, esta ligada à patemia.

Procuramos mostrar que polifonia e policromia são passíveis de um diálogo. Assim, a policromia nesta perspectiva pode ser tomada como uma manifestação discursiva envolvendo outros elementos que fazem parte dela, como os operadores visuais.

Além de ser um fenômeno observável na natureza, a cor interpelou e continua interpelando sujeitos. Goethe assim como van Gogh, observou-a partindo de um cenário natural, promovendo a interação homem – natureza.

A seguir teceremos considerações a respeito do terceiro elemento, a poliesteticia, que compõe a tríade instauradora do interdiscurso.

2.3.7. A poliesteticia

Partimos do mesmo princípio pelo qual construímos as extensões teóricas da noção de polifonia para a noção de policromia, pois, a *poliesteticia* também carrega marcas, sinais, de vozes que emergem da configuração de diversos estilos que se instauram no interior de uma materialidade pictórica, isto é, a representação dos operadores visuais, dispostos na tela por meio da função-esteta.

Assim, o vocábulo (poli + esteticia) = muitos estilos. *Esteticia* é uma derivação que fizemos do termo ‘estética’, a própria palavra apresenta-se em (des) contínua alteridade pela dificuldade que se tem em delimitar sua definição. Desse modo, tomamos por *esteticia* a unificação de teoria e prática, na qual a IESE condensa-a, para construir sua enunciação, de maneira que possamos ser interpelados pelos elementos dispostos na tela. É da organização desses elementos que também teremos a emergência de vozes que se dará pela disposição de estilos que se detecta da função-esteta na obra, ou seja, a representação dos signos visuais.

Dessa maneira a IESE organiza no espaço da tela as várias formas, imagens, figuras que possam representar, nesse espaço, se configurando como enunciação pictórica. Tais elementos possuem uma singularidade que lhes é própria, aliás, esta é sua característica, é o que determina seu estilo.

Essa representação promoverá efeitos por meio dos recursos que forem utilizados pela IESE, que são enunciados sempre na alteridade (des) contínua entre o contraste e a harmonia. Logo, a IESE é interpelada e envolve, como assegura Dondis (2007, p.23) “com ênfase cambiável técnicas de comunicação visual” com um determinado objetivo.

Ainda Dondis, assevera que

A dinâmica das técnicas visuais é o contraste, que se manifesta numa relação de polaridade com a técnica oposta, a harmonia. Não se deve pensar que o uso de técnicas só seja operativo nos extremos; seu uso deve expandir-se, num ritmo sutil, por um *continuum* compreendido entre uma polaridade e outra, como todos os graus de cinza existentes entre o branco e o negro (ibidem, p. 23-24) (grifo da autora).

Possenti (2001) em seu artigo “Enunciação, autoria e estilo” apresenta esses três conceitos e propõe redefini-los no interior da AD. Manifesta que o estilo deve deixar de lado sua aura romântica e deve ser entendido “como um certo modo de organizar uma sequência [...] focando-se como fundamental a relação entre esta organização e um determinado efeito de sentido” [...] ou seja, o estilo implica uma escolha, pois é “uma

necessidade estrutural, um dos efeitos da multiplicidade de recursos de expressão disponíveis, tanto no caso das línguas naturais quanto de outras linguagens” [...] (*ibidem*, p. 16-17).

Logo, a noção de estilo é vinculada a “escolhas” e é marca do trabalho da IESE, realizado como uma linguagem não-verbal. Assim, temos um sujeito em relação com a língua/história/ideologia, em que efeitos de enunciação são instaurados, uma vez que, são produzidos por um sujeito crivado pela ideologia, pelo inconsciente, interpelado pelas condições de produção e atuante na dinâmica de uma interpelação social, em que situa seus dizeres em relação aos dizeres do outro.

Consequentemente, a estética contribui para compreender o processo de criação de uma instância-sujeito, bem como o sentido da arte e a forma pela qual a IESE é constituída e atravessada por esse sentido. A estética constitui esse sujeito e o insere numa inscrição discursiva de forma que ele venha a compreender, ou pelo menos ter a ilusão de que compreende suas reações diante da arte além de lhe permite “ter a ilusão que entende” suas experiências com o mundo artístico, ou seja, sua experiência estética.

Desse modo, a poliesticia se dá por um *princípio de evanescência*. Estamos tomando por *evanescência* o devir da configuração dos elementos que compõem a representação estética. A IESE resgata saberes, resultantes de um devir, e os estabelece numa dada ordem no fio discursivo, inscrevendo-os no discurso pictórico, por meio da realização enunciativa das cores, as quais pretende significar. Ao fazer o gesto de atribuir uma significação a elas, produz sentidos. Essa instância sujeito encontra-se em alteridade entre o inconsciente e o consciente estético de uma forma-sujeito esteta.

Assim, se encontrando inscrito nesse *princípio de evanescência*, em que se projetam os vestígios do inconsciente, as condições de produção do discurso são constituídas por formações imaginárias. Tais formações são advindas da relação imaginária que esse sujeito mantém com seu próprio discurso, na ilusão de controlá-lo. O ato de produzir esse efeito é uma inscrição, e o próprio efeito produz a evanescência na relação indiciária entre consciente/inconsciente.

Vimos que, por meio do estilo, a IESE pode fazer algumas escolhas que acabam por singularizar sua representação enunciativa pictórica. Essa representação promoverá efeitos evanescentes, acionados pelo contraste/harmonia das cores, pelas formas, pela perspectiva, etc. Assim, esses elementos enunciam uma manifestação heterogênea de índices estéticos, enquanto significação de uma dialogia.

A poliesticia se manifestará, portanto, por meio dos seguintes índices estéticos:

i) tempo – é um aspecto polissêmico na pintura está sempre em construção a cada vez que um sujeito esboça um gesto de interpretação;

ii) espaço – a concepção espacial da pintura e ocorre na bidimensionalidade de um suporte, mas existe uma dinâmica de/em alteridade entre o espaço real e o espaço virtual;

iii) proxêmica – manifestações das relações de proximidade que um sujeito mantém ou distribui espacialmente na tela, estabelecendo distâncias entre elementos estéticos;

iv) patemia – configuração estética das emoções na representação enunciativa pictórica;

v) interpelação – inscrição histórica, ideológica, cultural, política, filosófica, social e plástica do sujeito, ou seja, o sujeito inscrito em sua referencialidade polifônica.

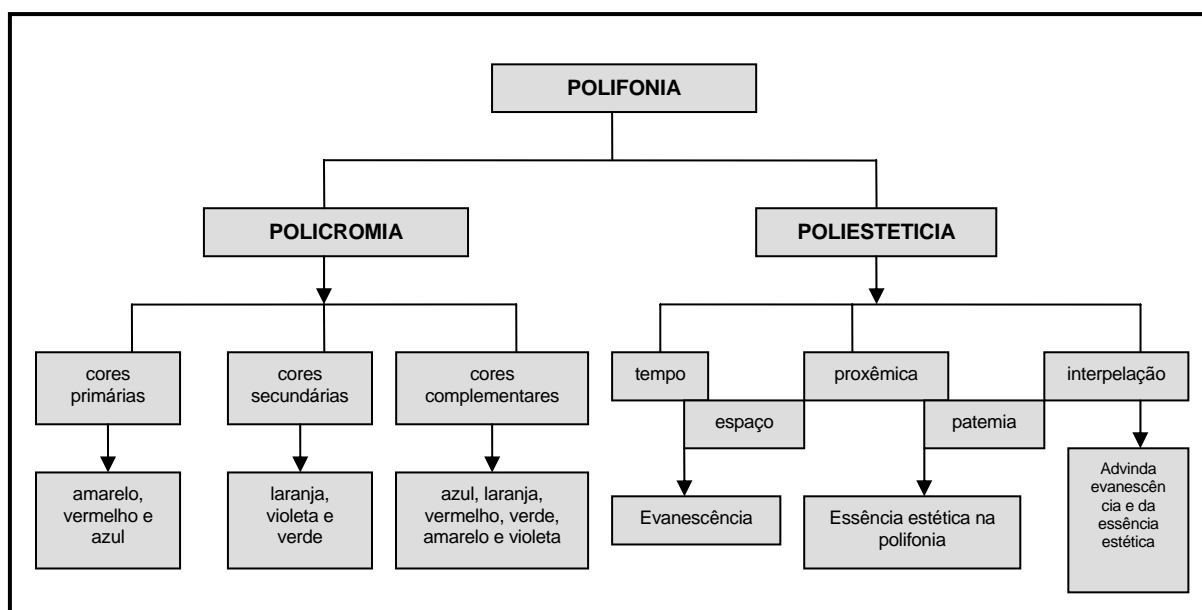
Sintetizando: partimos do conceito de polifonia bakhtiniano para derivar as noções de policromia e poliesteticia por entendê-las associadas àquele conceito. A policromia vincula-se diretamente à paleta da IESE que colocará as cores em dialogia, resultando uma técnica/expressão/enunciação outra, em um estilo/singularidade/tomada de posição outro, cada vez que puder fazer uma escolha para proceder à tessitura dessa relação interativo/interpelativa. Obteremos um jogo de imagens e cores, portadores de efeitos e re-significações entremeados pela polissemia.

A poliesteticia se instaurará, então, na via da enunciatividade⁴⁰, carregando consigo a polifonia e a policromia, pois em seu interior abrigam-se cores-vozes que se manifestarão, heterogeneamente, por meio de índices estéticos.

Representamos esse percurso graficamente, o qual denominamos:

⁴⁰ Veja nota 3 na p.26.

Plano polifônico-evanescente



Esquema gráfico V – Plano polifônico-evanescente.

Organizadora: CARVALHO, S. F.E.M.2008

2.3.8. Explorando a polifonia, a policromia e a poliesticia

A polifonia se apresenta na obra plástica como elementos de interdiscursividade (os discursos religioso, humanista, filosófico-político e o não-capitalista) que virão do diálogo entre elementos de uma enunciação estética (traços e índices).

A interpretação dessa polifonia, nesse caso, derivará da dialogia entre dois conceitos postos anteriormente. Primeiro, numa re-significação da função autor foucaultiana, da qual deriva a função-esteta, ou seja, o sujeito autor de uma obra, passando a atuar como função-autor de obras imagéticas. A segunda se apóia na noção de instância enunciativa sujeitunal esteta (IESE).

A função-esteta, portanto, busca saberes como, por exemplo, estudar as técnicas de desenho, estudar as propriedades da cor, para colocá-las na sua prática, em momentos específicos do ato de pintar, de maneira a organizá-los “casualmente”, para que esses elementos possam constituir um diálogo, tanto no interior da obra como na exterioridade dela.

Ao estabelecer essa organização no interior da tela e fazer emergir traços e índices, a função-esteta deixa pistas de historicidade. Por isso, dizemos que o discurso pictórico é atravessado por uma pluralidade de vozes que se articulam por repetição, por oposição ou transformação.

A função-esteta opera com cores, linhas, traços, de maneira a fazer vir à tona uma enunciação pictórica com o propósito de provocar efeitos, empregando um estilo singular de pintar. Esta função se heterotropiza em uma instância enunciativa sujeitudinal esteta, por estar em constante alteridade (des) contínua no interior desse processo enunciativo.

Isso posto, passemos a problematizar os diversos discursos que se inscrevem nessa obra por meio de associações com *sinais* que são de ordem interdiscursiva e se marcam na polifonia, policromia e poliesteticia.

Polifonicamente, a IESE se constitui em várias vozes que dizem respeito a elementos distintos de ordem social, cultural, histórica, filosófica, política, psicológica e estética. A partir dessa percepção, construímos uma extensão epistemológica para esta noção, relacionando-a a policromia, pois também as cores podem estabelecer entre si um diálogo. Da mesma maneira, nos referimos à poliesteticia que faz emergir sinais dessas vozes, especialmente quando a IESE as sintetiza como índices estéticos de espaço, tempo, patemia, proxêmica, entre outros, constituídos no e pelo processo de interpelação.

2.3.9. O Silêncio no discurso pictórico

Dentre as múltiplas possibilidades que a obra plástica nos permite, uma delas é voltar o olhar para a questão do silêncio que a perpassa. Uma vez que essa obra produz sentidos, também provoca deslocamentos e esse aspecto vai ao encontro do ponto de vista de Villarta-Neder (2002, p.5)

O silêncio (...) não é somente dinâmico no sentido de que se move; se ele é, por essa característica, movediço, também o é no mesmo âmbito da areia que se acomodando, jamais adquire uma estabilidade e traga para suas profundezas qualquer um que se aventure a pisar seu solo aparentemente seguro.

Para o autor, ocupar-se com o silêncio é assumir uma tarefa que conduzirá ao descontínuo deslocamento. Ainda segundo ele, há que se “considerar a natureza do fenômeno: a relação entre a palavra e o silêncio é movimento, intervalo, diálogo” (*ibidem*, p.9).

Assim, ao pensarmos na constituição da linguagem devemos considerar o silêncio. Ao sustentar que o silêncio produz sentidos, se torna relevante caracterizá-lo, sendo assim, o autor enuncia que o “homem é um ser simbólico que não escapa de buscar sentido em qualquer coisa que se apresente em seu horizonte existencial” (*ibidem*, p.12).

Desse desejo que o homem tem de “atribuir significado a tudo decorre o sentido do silêncio: diante da necessidade de interpretação transforma-se em sentidos virtuais, o que estabelecesse a polissemia” (*Ibidem*, p 12-13).

Essa assertiva nos dá o respaldo para assumir o silêncio na constitutividade da materialidade pictórica, sendo que esta desencadeia um processo de produção de sentido por meio dos operadores visuais organizados no interior da tela.

Villarta-Neder (*Ibidem*, p. 15) enuncia que em uma dialogia

alguém produzirá uma “ausência de enunciado”, ou seja, silencia, deixa de dizer, há um “vazio” no nível da unidade de análise que se costuma tomar e, geralmente por esse motivo, não se dá conta, na situação enunciativa onde se instaurou a produção daquele silêncio, ele é constitutivo. Igual atitude ocorre da produção do silêncio pelo excesso do dizer [...] normalmente se debruça sobre enunciados isolados, esquecendo-se que o conjunto deles significa por contrapor ao pressuposto de que o enunciado deve dizer, parecer claro, informar. (os grifos são do autor)

Assim, o autor assume a perspectiva bakhtiniana de que o silêncio não deixa de ser uma voz “atravessando outros significantes, alinhava o caráter único, infável de cada situação enunciativa” (*ibidem*, p.16-17).

Ao assumir a materialidade pictórica como dialógica, logo reconhecemos sua natureza polifônica e, conseqüentemente, sua natureza policrômica (o diálogo que se estabelece entre as cores) e sua natureza poliestética (o diálogo que se institui entre comportamentos estéticos no interior da obra). O que perceberemos é que essas vozes funcionam numa conjunção enunciativa, de maneira equipolente e plenevalente, sem que uma se sobressaia sobre a outra, o que existe é uma conjuntura enunciativa proporcional, quer em volume, quer em intensidade, quer em potencial de significação entre elas.

O silêncio, portanto, é constitutivo da materialidade pictórica convergindo para duas direções: a primeira é o espaço do não-dito, ou seja, o sujeito esquece as condições de produção de sua enunciação, de seus sentidos; a segunda vai ao encontro de reafirmar o já-dito, “o que assevera a presença do olhar onde ele já está cerceando seu desvio para o discurso obscuro do outro” (*ibidem*, p.172).

Assim, Villarta-Neder (*ibidem*, pp. 47-48) organiza essas direções básicas do silêncio dividindo-as em dois grupos considerando que há

(1) um *excesso* do dizer, sob a forma de uma necessidade de reafirmar um sentido pode ser interpretado como um silenciamento de um espaço polissêmico que emerge e incomoda o sujeito, obrigando-o a tentar evitar outros sentidos. E a existência de marcas que indiquem um abandono da tentativa de estabelecer um sentido apontaria (2) um silêncio (*não-dizer*) sobre esses sentidos escorregadios e/ou inconvenientes (grifos do autor).

O autor (*ibidem*, p.21), partindo dessas direções caracteriza dois tipos básicos de silêncio:

(...) um como uma ausência, que incide de maneira mais acentuada sobre a enunciação. Nesse sentido, a própria visualização de um texto escrito como produto acabado dá ao seu interlocutor a ilusão de que o sentido encontra-se nos enunciados ali presentes. (...) como excesso poderia ser representado pelo fato de que os significantes registrados no texto constituem uma sobreposição a outros significantes virtuais. Assim, diz-se X para não dizer Y.

Deslocando essas caracterizações para a materialidade pictórica, poderíamos parafrasear Villarta-Neder (*ibidem*, p. 21) e no que se refere à primeira denominação, relacionar a visualização dos enunciados pictóricos posicionados na tela, representando um tipo de apagamento das condições de produção pictórica.

Apresenta-se nesse “primeiro nível de apagamento”, o silêncio sobre a historicidade e a “origem dos sentidos produzidos” (*ibidem*, p.21). Dessa maneira, qualquer dialogia – nesse caso a pictural – teria uma forte tendência de ignorar o propósito enunciativo e a historicidade daqueles sentidos que inscrevem o sujeito no interdiscurso. O apagamento no segundo nível seria colocar em evidência, seria o dizer demais, sobrepondo o que não se diz. A pintura já não é uma interação, ela é o próprio sentido independente de quem o produziu.

Tais caracterizações do silêncio ficam assim esquematizadas na tabela abaixo:

Tipologia básica do silêncio	
Ausência	Excesso
espaço do não-dito: por não ser conhecido, por serem apagadas as condições de produção de seus sentidos, de sua enunciação.	reafirmação do já-dito: assevera a presença do olhar onde ele já está, cerceando seu desvio para o discurso obscuro do Outro, para onde – do ponto de vista do Eu – ainda há somente silêncio.
TIPOS	TIPOS
dizer (y) apagado pelo dizer (x) [DAD]	dizer (x) sobreposto pelo dizer (y) [DSD]
dizer apagado pelo silêncio [DAS]	silêncio sobreposto pelo dizer [SSD]
silêncio (y) apagada pelo silêncio (x) [SAS]	silêncio (x) sobreposto pelo silêncio (y) [SSS]
silêncio apagado pelo dizer [SAD]	dizer sobreposto pelo silêncio [DAD]

Esquema gráfico VI – Tipologia do silêncio

Organizador: VILLARTA-NEDER, M.A. “Silêncio da memória x memória do silêncio: uma parábola sobre efeitos de sentido” (2004, p.134)

Nessa seção vimos que o silêncio e o apagamento compõem a materialidade pictórica por relacionarem aquilo que não faz parte da inscrição de uma instância enunciativa sujeitudinal que será interpelada pelo objeto discursivo. Dessa forma, a percepção dependerá da inscrição dessa instância na relação interpelativa que tem com o objeto.

2.3.10. Retomando acontecimentos discursivos que atravessam uma *instância enunciativa sujeitudinal esteta*

Nesta seção remontaremos as condições de produção que perpassam as obras em análise. Gostaríamos de esclarecer que não trataremos do sujeito empírico Vincent van Gogh, nem de sua biografia, mas sim, dos acontecimentos discursivos que traspassam uma função-esteta, haja vista que sua obra plástica influencia singularmente no modo de funcionar, de existir e de circular do discurso pictórico no interior de uma sociedade.

Problematizamos a autoria em Foucault, no primeiro capítulo desta dissertação (seção 1.2.1, p.57), por encontrarmos pontos de similaridade entre a *instância enunciativa sujeitudinal esteta* e a noção foucaultiana de função autor.

A *instância enunciativa sujeitudinal esteta*, ao ser interpelada, se inscreve em uma alteridade, sendo submetida a movências no interior do processo enunciativo pictórico, se inscrevendo num lugar social ou num lugar discursivo.

Processo semelhante ocorre com a função autor em Foucault, que vem a ser uma das funções que o sujeito desempenha e que vem à tona, a partir dos posicionamentos assumidos por ele no interior de uma enunciação. Para ele, a função-autor também não diz respeito a um sujeito empírico, mas a um sujeito que se inscreve na materialidade de um texto.

Consideramos as condições de produção segundo uma anterioridade histórica. Tal fato implica na sua capacidade múltipla em mover-se, deslocar-se, re-significar-se, pois os elementos que derivarão esses aspectos históricos, interpelarão a função-esteta.

Dessa maneira, podemos dizer que a MD é constitutiva do discurso e como ressalta Pêcheux (2007, p. 56) “é um espaço móvel de divisões, de deslocamentos, de retomadas, de conflitos e polêmicas”.

Portanto, será da perspectiva dessa conjuntura histórica, que buscaremos compreender o funcionamento plástico da enunciação pictórica. Para isso, reiteramos,

observaremos acontecimentos discursivos que possivelmente tenham incidido sobre a referencialidade polifônica da função-esteta, refletindo na enunciação estética da obra.

Pontuaremos, também, acontecimentos discursivos que traspassaram a função-esteta, tais sejam de ordem histórica, religiosa, filosófica, literária, estética e psicológica.

2.3.10.1. Sobre o aspecto histórico

Na introdução desta dissertação fizemos um breve esboço biográfico de van Gogh e delineamos momentos de transição relevantes pelos quais passou o século XIX, vivendo o apogeu da revolução industrial.

Comentamos sobre a sociedade burguesa que ditava moda e regras, no que diz respeito ao seu gosto pessoal, influenciando na arte, e, também, sobre aspectos dos movimentos romântico e moderno que influenciaram a plasticidade da obra vangoghiana.

Nesse remonte faremos colocações sobre o período da revolução industrial, por este ter produzido inúmeras mudanças na sociedade, dentre elas o surgimento do proletariado rural e do proletariado urbano, o que traspassa em alguns momentos a análise das obras.

Dessa maneira, contra a exploração e na busca de melhores condições de vida para a classe trabalhadora, começa a surgir movimentos em defesa das classes menos favorecidas, passando-se a idealizar a vida rural.

Um exemplo dessa efervescência política ocorre quando Rousseau, no final do século XVIII, lança a obra *Discurso sobre a desigualdade*, que trata de uma teoria da bondade natural do homem e da ação corrupta que a sociedade exercia sobre o sujeito.

Em consequência, artistas e escritores passam a usar sua obra para denunciar a hipocrisia social, as dificuldades do trabalho rural e a exploração dos pobres, enfim, chamavam atenção para os problemas que acometiam a sociedade.

Simultaneamente, os artistas defendem em causa própria, a liberdade de estilo, a escolha da temática e das cores. Essa idéia os leva a terem uma maior independência não só de normas, mas também do gosto da sociedade burguesa, podendo ser fiel ao próprio estilo e a sua imaginação para criar.

2.3.10.2. Natureza e religião

A influência da natureza e da religião perpassa significativamente a produção artística de van Gogh, refletindo nas obras em análise. Existem vínculos subjacentes em sua obra, em relação ao respeito e ao amor à natureza, além de sua profunda formação religiosa, que remonta a uma FD da infância.

A natureza surge de forma espontânea, pois sua infância foi em uma pequena aldeia chamada Groot Zundert, na região de Brabant, uma região que, em pleno século XIX, resistia ao progresso trazido pela revolução industrial.

Foi uma infância rural, rodeada por vastos campos de trigo, por famílias camponesas e por um planalto que lhe propiciava longas caminhadas com Théo, seu irmão, além das descobertas de pequenos animais e plantas. O hábito das longas caminhadas o seguiu ao longo de sua vida, continuava sendo prazeroso e assim, caminhava horas entre os campos para escolher a melhor vista para pintar.

Percebemos que o artista retoma a natureza e, dentro de uma visão romanceada da vida rural, estava convencido que na lida dos camponeses com a terra, havia algo de nobre e até mesmo sagrado.

Assim, nos apresenta a natureza em sua simplicidade, desprovida de artifícios, mas cheia de vibração, de luz. De início (período holandês), sua pintura é apresentada em tons escuros e aos poucos se enche de cor e luz.

No entanto, seguem com seu caráter social, evidenciando o trabalho de pessoas humildes, utensílios da lida diária e peças do vestuário, como é o caso de algumas telas com a temática das botas.

No que se refere à religião, esta é um atravessamento de ascendência familiar e profundo regozijo existencial. Foi criado dentro dos preceitos protestantes, cujo pai era pastor da Igreja Reformada Holandesa e pertencia a uma escola teológica chamada Groningen Scholl, que se caracterizava por seu humanismo, pelo anti-dogmatismo e por seu caráter evangélico.

Em grande parte do século XIX, os pastores desempenhavam um papel relevante na cultura holandesa. Eram líderes, intelectuais de prestígio, atuando nas atividades eclesiais e, também, como poetas, escritores, tradutores ou críticos de arte.

Acredita-se que alguns acontecimentos desse período influenciaram sua obra, por exemplo, a teologia, as lâminas (reproduções de imagens) e a visão de alguns pastores sobre a natureza. A teologia o influencia desde o espaço familiar com a figura

do pai, e se sucede por meio de outros pastores, os quais o admiravam pela eloquência nos sermões que proferia e na maneira peculiar como olhava para a natureza.

Vislumbra-se aí, uma perspectiva mais humanista e pouco dogmática, indo ao encontro à maneira singular que o artista tinha em ver o mundo e a natureza. Olhar este que estava muito além da religiosidade, estendendo-se até a sua pintura.

As lâminas consistiam na reprodução de imagens e temas bíblicos que incluía no verso dizeres de uma oração, relacionada com a imagem representada e, em geral, eram publicadas por pastores. Foram populares no século XVIII, e mesmo estando em declínio no século XIX, o pintor as conhecia enquanto referência de seu ambiente familiar.

A temática dessas lâminas em geral se relacionava com as parábolas dos Evangelhos, como o semeador, o ceifeiro, as vinhas. Observa-se que a mesma temática aparece na sua obra e pode tê-lo interpelado, desde sua infância, sendo retomados posteriormente em sua pintura.

Pastores como Laurillard, Spurgen eram admirados pelo artista, que lia e ouvia seus sermões com atenção. Chegou a citar trechos destes na correspondência que trocava com seu irmão Théo.

Na visão desses pastores a natureza estava integrada a Deus. E por ela, Deus enviava sinais aos homens, sendo necessário que este buscasse compreender o simbolismo que a envolvia. Cada fenômeno seria uma revelação escrita, o que Laurillard chamou de “Livro das Revelações da Criação”.

De modo semelhante, Spurgen tecia ponderações a respeito do pensamento de Deus que, segundo ele, se materializava na natureza, estando esta repleta de lições que o homem deveria enxergar.

Nota-se que a vinculação entre natureza e Deus é parte integrante da vida e da obra do pintor. À medida que foi amadurecendo, o que em princípio caminhava paralelamente à religião, foi se aproximando mais da arte. Dessa maneira, mantinha um diálogo constante entre Deus e natureza, materializando-os com suas pinceladas de cor e luz.

Essa ligação que se estabeleceu entre a função-esteta, a natureza e a religião, é rompida anos mais tarde, por sua decepção como pregador, numa região de mineração de carvão chamada Borinage.

Nesse lugar, vivenciou toda sua religiosidade, se entregou inteiramente aos mineiros, atendia doentes, dava aulas às crianças e compartilhou o que tinha, exercendo seu amor ao próximo.

Em seus sermões alertava aos mineiros sobre seus papéis na sociedade e seus direitos, além de usar uma linguagem equivalente a deles. Tal fato inquietou os dirigentes da Igreja Reformada da Holanda que viam esse acontecimento como excentricidade. Por essa razão seus serviços foram dispensados.

Salientamos que seu rompimento com a religião se dá pelo descontentamento com a instituição religiosa, seus mandatários e a maneira como eles descaracterizavam os ensinamentos e a doutrina de Cristo. No entanto, manteve sua fé em Deus e sua proximidade com a natureza.

Desse modo, reviu conceitos e idéias, os quais começaram a evoluir e vão ao encontro de uma prática mais ortodoxa, uma religião mais intuitiva. Diminuiu consideravelmente suas leituras bíblicas e passou a pensar nessa tríplice possibilidade de existência: homem, natureza e Deus, em semiose, formando um todo.

Em síntese, buscou preencher um vazio espiritual, potencializando a natureza e Deus, ampliando, assim, sua visão, já que em todas as coisas, pessoas, paisagens, existiriam algo de divino e valores transcendentais.

Essa maneira outra de olhar o mundo evoluiu com o passar do tempo, à medida que conhecia mais a sociedade e os homens que a formava. Sua passagem por Paris foi um período muito rico em termos literários, principalmente pela ebulição de novas idéias e técnicas de pintura.

É um período de amadurecimento técnico e começo de uma motivação irresistível em buscar das cores. Em Arles (1888), com toda essa informação adquirida, assimilou e vivenciou a exuberância da natureza, que lhe apresentava a paisagem mediterrânea e, pouco a pouco, começou a surgir na sua obra.

Começou, então, a expressar nos quadros, valores transcendentais que podem ser traduzidos com suas palavras em carta de 11 de agosto de 1888: “quisera pintar homens e mulheres com um halo de eternidade, o que em outro tempo estava simbolizado pela aureola dos santos e que nós agora tratamos de representar com a luminosidade e a vibração das nossas cores”.

Assim, cor e desenho tinham para ele um valor singular, expresso em suas obras. Além de significados objetivos, há uma significação que vai além da literalidade, constituindo uma linguagem pessoal e subjetiva. Essa linguagem só se torna conhecida,

por meio de sua correspondência, que contém descrições do que iria ser pintado, das cores a serem usadas.

Em algumas cartas há uma verdadeira aula de como fazer uso das cores complementares. Ele sabia que as cores aumentavam os seus efeitos. Similarmente, sabia que essas cores se tornavam mais intensas, quando colocadas de forma contrastada, como por exemplo, azul e laranja, vermelho e verde, amarelo e violeta.

2.3.10.3. Literatura e pintura

A literatura também foi uma de suas paixões. Conforme Navarro⁴¹ foi um pintor culto, devorador de obras literárias clássicas e contemporâneas, cujos ensinamentos aplicava a vida. Era aberto ao conhecimento de todas as correntes artísticas e absorvia tudo que considerava de seu interesse. Transformava esses ensinamentos e, com suas próprias ideias, criava um estilo outro, de difícil reprodução.

Recebeu influências da literatura realista, cuja característica era a crítica social aos problemas decorrentes da industrialização. Esse pensamento foi incorporado à pintura dessa época com a representação da figura humana na realização de trabalhos rotineiros do campo, tais como os representava Millet (1814-1875), Daumier (1808-1879) e Coubert (1819-1877).

Também retratava a literatura, a descrevia por meio de narrativas do cotidiano da época, minuciosamente enunciadas, pois esta era uma maneira de colocar sua forma de ver o mundo e criticar a sociedade. Nesse período leu: Tolstoi (1828-1910), Dostoievsky (1821-1881) e Dickens (1812-1870).

Por volta de 1870, o realismo derivou para um naturalismo que tem como principal representante Zola (1840-1902). A obra de Zola muito o influenciou porque retratava ambientes miseráveis, mostrando pessoas alcoólatras e prostitutas. Era uma obra que apresentava uma visão determinista da existência humana, reduzindo a vida do homem a consequências desastrosas, influenciada por fatores externos.

A leitura de “Germinal” impressionou van Gogh. Nesta obra, Zola faz uma profecia da revolução que poderia chegar, se os condutores do poder não atentassem para as reivindicações sociais dos trabalhadores. Segundo Navarro (*op. cit.*), van Gogh era um homem intenso, leu muito, escreveu muito e pintou muito.

⁴¹ <http://www.vggallery.com/visitors/major/navarro/main.htm> acessado em 10/09/2009

Todas essas atividades têm a peculiaridade em expressar uma solidão e consumia grande parte do seu tempo. Esse caráter solitário, o impedia de relacionar-se com as pessoas. Era um homem inteligente e culto, com grande capacidade de assimilação, síntese e transformação de novas idéias, sendo capaz de encontrar analogias entre arte, literatura e música.

Desse modo, o realismo e o naturalismo contribuíram para reafirmar suas ideias já preexistentes, pois desde a infância tinha um vínculo especial com a natureza. Como autodidata, sempre se inspirou na realidade, em objetos reais, na própria natureza ou em obras realizadas por outros pintores como Millet.

Outras fontes artísticas com as quais manteve contato são: as estampas japonesas, as pinturas impressionistas e as escolas de Barbizón e a Haia (no período holandês). O pintor praticava esse realismo, mas não aquele realismo fotográfico. Praticava um realismo, pelo qual mente e coração viam.

No período Arles – Saint Rémy – Auvers, é possível perceber dois comportamentos específicos por parte do artista. Na primeira cidade o pintor estava pouco integrado à sociedade e muito integrado à natureza. Na segunda, estava preocupado com sua saúde ingressa voluntariamente no Asilo de Saint Paul de Mausole. Longe das pessoas, se conectou ainda mais com a natureza, predominando quadros com paisagens rurais e seus personagens. Foi uma fase difícil, cheia de contradições, solidão, aspectos esses que se refletem nas pinturas.

Continuou usando cores puras e vívidas, utilizadas arbitrariamente (não correspondendo às cores reais que tinha diante de seus olhos), mas que contribuíram para que pudesse conseguir os efeitos que desejava.

Em Auvers houve uma melhora significativa sob todos os aspectos, pois além de recuperar sua liberdade, reencontra paisagens muito parecidas com as de sua Holanda. Nesse período estava mais próximo a Theo e com possibilidades de estar em contato com os pintores e a pintura de Paris.

Em julho de 1890, outra mudança considerável em suas telas, coincidindo com um encontro nada amistoso entre os irmãos e com uma longa temporada de dias chuvosos e céus tormentosos. Esse tempo atmosférico foi reproduzido em algumas telas desse período. Quanto às suas ideias políticas, ainda que nunca as tenha enunciado verbalmente, suas ações e sentimentos o situaram próximo ao socialismo, refletindo em sua obra, aspectos da sociedade e dos trabalhadores como já dissemos antes.

No tocante a construir uma família estável, ter filhos, ele não conseguiu realizar esse desejo. Conviveu algum tempo com uma prostituta, um verdadeiro escândalo para a sociedade da época, mas sentia falta do tempo que se dedicava exclusivamente à pintura, chegando a constatar que não caberia uma mulher na sua vida.

A relação com o Pastor Theodorus foi tensa e tumultuada, em consequência da distância que mantinha das normas de conduta, tanto as sociais quanto as religiosas, seguidas por seu pai.

Comprometeu-se com sua época, com suas idéias e com sua geração, mantendo um conhecimento profundo sobre a pintura de artistas clássicos e contemporâneos, talvez, por isso, optando pelo diferente, fazendo uma pintura renovadora, inovadora e singular.

Devemos ressaltar que, apesar da arte inovadora, suas decisões pictóricas, contra toda uma aparência convencional, estavam baseadas em ideias sólidas, estabelecidas no mundo da arte, da ciência, ou em decisões similares, adotadas por outros pintores de prestígio. Sua pintura se apoiava em sólidos conhecimentos.

Suas pinceladas, nesse período, são rápidas, curtas e empastadas. Tentou captar a luz da primavera, e o colorido dos seus trabalhos muda do amarelo luminoso da Provença, com um clima seco mediterrâneo, ao verde dos climas úmidos atlânticos.

A título de curiosidade apresentaremos um quadro com o número de telas pintadas pela *instância enunciativa sujeitidual esteta* van Gogh, no período que residiu em cada uma dessas cidades e por quanto tempo:

Cidade/ano	Número de telas pintadas	Estadia/dias
Arles (fevereiro/1888)	213	379
Saint Rémy (maio/1889)	151	282
Auvers-Sur-Oise (maio-julho /1890)	73	66

Vimos, portanto, que uma instância enunciativa sujeitidual esteta está em (des) contínua alteridade, e que acontecimentos discursivos atravessam sua referencialidade polifônica e possivelmente estes acontecimentos se manifestarão na materialidade pictórica.

Resumindo o Capítulo Segundo

Neste capítulo para tentar dar conta da fundamentação teórico-metodológica construída para a realização da pesquisa buscamos:

- a) Justificar a inscrição teórica na Análise do Discurso a partir dos trabalhos desenvolvidos por Michel Pêcheux, formalizando esse referencial como base conceitual teórica para a pesquisa.

Discorrer sobre essa base conceitual pecheutiana, destacando a noção de sujeito, bem como os demais conceitos (sentido, interdiscurso, memória discursiva, condições de produção, formação discursiva, entre outros) com os quais operamos no interior do *corpus* a ser analisado.

Mostrar a relevância de se delinear em uma pesquisa uma base conceitual, norteadora de seu enfoque de investigação, uma base referencial que dê suporte aos procedimentos metodológicos e uma base complementar que permita construir relações entre as regularidades interpretadas no *corpus*, referendando, assim, o caráter transdisciplinar, característico dos estudos em AD.

- b) Apresentar a base referencial bakhtiniana com as noções de dialogismo e polifonia e como estas noções dialogam no interior da pesquisa.
- c) Apresentar e refletir sobre a relevância da base complementar, que por meio das extensões teóricas, abordam o discurso pictórico, do ponto de vista da significação. Nesse sentido, foram consideradas as seguintes extensões teóricas: i) Instância enunciativa sujeitidual (elaborada por Santos, 2009); ii) a Instância enunciativa sujeitidual esteta; iii) policromia; iv) poliesteticia e v) materialidade pictórica.
- d) Inserir uma reflexão sobre o silêncio, haja vista que ele instaura um movimento enunciativo, no processo de produção dos sentidos.
- e) Mostrar a interpelação de acontecimentos discursivos sobre uma instância enunciativa sujeitidual esteta.
- f) Apresentar que um devir se instaura na obra plástica, por meio de linhas e cores.

CAPÍTULO 3

CONSTRUÇÃO DA METODOLOGIA DE ANÁLISE



Grove, The - Oil on canvas - 73.0 x 92.0 - Private collection
Auvers-sur-Oise: July, 1890

A pintura, no estado em que se encontra, promete torna-se mais sutil – mais música e menos escultura –, enfim, promete a cor. Contando que ela cumpra essa promessa...

van Gogh

Introdução

Neste capítulo apresentaremos os recursos/ferramentas que compomos para que pudéssemos ter subsídios para tratar, enunciativamente, os elementos de ordem imagística e analisar o discurso pictórico. A ideia de abordar esse alcance epistemológico nasceu da necessidade de construir uma percepção interpretativa acerca da materialidade pictórica.

3.1. Potencialização discursiva da materialidade pictórica – Matrizes Descritivas

Para trabalharmos uma análise desse *corpus* pictórico, levamos em consideração a constituição dos sentidos que se instituí, discursivamente, na obra de arte por meio dos operadores visuais. Assim, faz-se necessário atentarmos sobre como a IESE constrói sua discursividade.

Para tanto, utilizaremos um dispositivo metodológico denominado de *potencialização discursiva da materialidade pictórica* que consiste em fazer um levantamento de elementos potencias de significação, na superfície plástica da materialidade pictórica do *corpus* deste trabalho, com vistas à percepção de evidências conversíveis em regularidades, que se adaptem e se adequem aos objetivos, à hipótese e às questões de pesquisa, concebidas por ocasião da elaboração do projeto.

Dividiremos a *potencialização discursiva da materialidade pictórica* em três momentos, recortando e fazendo um levantamento dos índices de potencialização discursiva da materialidade pictórica das obras selecionadas, instaurando, assim, a *unidade de percepção*.

A *unidade de percepção* concretiza-se, pois, por meio de uma matriz composta pelo (s) (as):

- i) elementos que serão recortados do *corpus*, por produzirem alguma significação, como por exemplo, a figura do semeador, do ceifador e do campo de trigo, são elementos recorrentes e regulares nas três obras escolhidas;

em seguida levantaremos

- ii) as *potencialidades enunciativo-pictóricas* desses elementos, ou seja, possibilidades de significação, advindas da simbologia desses elementos ?

e, por fim, faremos

- iii) um *enfoque discursivo* que incide sobre a instância enunciativa sujeitucional esteta como um elemento revelador de lugares sociais, de historicidades no/do fazer pictórico, assim, a IESE será tratada enquanto tomadas de posição de uma instância sujeito, produzindo efeitos que remetem a uma multiplicidade de sentidos.

Em seguida, disponibilizaremos a *potencialização discursiva da materialidade pictórica*, elaborada para cada uma das três obras escolhidas para análise, em ordem cronológica da produção da instância enunciativa sujeitucional esteta:

Potencialização discursiva da materialidade pictórica I

Elementos potenciais de significação	Potencialidades	Enfoque discursivo
<div style="text-align: center;">  <p>O Semeador Fase de Arles junho de 1888 – van Gogh</p> </div> <p><u>Significação figurativa</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Semeador - campo de trigo em 1º plano (campo ceifado) - Trigo não colhido no 2º plano (vertical) - Casa (à esquerda) - Árvores (à esquerda) - Bosque (à direita) - Horizontalidade p/ os 3 planos - Exceção: semeador (vertical) - Sol (ponto de centralidade) <p><u>Descrição do sujeito-esteta para o semeador:</u> “(...) <i>um grande campo arado, cheio de torrões de terra, na sua maior parte francamente roxos. Um campo de trigo maduro, em uma tonalidade ocre-amarelada, com um toque de carmim. O céu é de um amarelo-cromo, quase tão brilhante quanto o próprio sol, que é cromo-amarelado 1, com um pouco de branco enquanto o resto do céu é amarelo-cromo nº1 e 2 misturados. Tudo muito amarelo. A camisa do semeador é azul, e suas calças, brancas</i>” (...) (apud RIBEIRO, 2000, p.83).</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Existiria uma significação advinda da simbologia desses elementos? a) Semeador (mundo existencial) <ul style="list-style-type: none"> - o que produz; o que semeia; - exaltação ao trabalho no campo; - a proximidade plástica (relações de proximidade dos objetos na representação): <ul style="list-style-type: none"> - o semeador como demarcador de classe social; - o espaço da tela p/ produção de efeitos, articulado com a ideologia do sujeito-esteta; - relações de poder (não pertencimento a um cânone), projeta seu traço (escrita) - Significação: parábola do semeador - Atravessamento do discurso religioso, balizado por uma memória discursiva, trazendo à tona uma reflexão, uma polémica; - Alteridade com o mundo existencial e o mundo religioso (os dois mundos colocados no mesmo lugar). - As linhas diagonais no céu são descontínuas e assumem formas lânguidas, produzindo efeito de movimento. “A linha é um elemento visual inquieto e inquiridor” (DONDIS, 2007, p. 56). - no plano abaixo do sol as linhas são verticais do trigo não colhido. - abaixo no solo onde o azul predomina a verticalidade; sobressai na figura do semeador. Segundo Dondis, 2007, p.60 “a direção diagonal tem referência direta com a idéia de estabilidade. É a formulação oposta, a força direcional mais instável, e, consequentemente mais provocadora das formulações visuais. Seu significado é ameaçador e quase literalmente perturbador. As direcionais curvas (no caso do sol) têm significados associados à abrangência, à repetição e à calidez”. Todas as forças direcionais se voltam para um efeito e um significado definidos. <p>PALETA DE CORES: amarelo – laranja – azul – verde – branco – cinzas – vermelho – preto</p>	<ul style="list-style-type: none"> - a cor incide sobre a IESE como elemento revelador de lugares sociais, historicidade no/do fazer pictórico. - A IESE como elemento revelador de lugares sociais da/na ação dramática da cena representada; - A IESE interpelada pela policromia e pela poliesticia; - Função-esteta produzindo efeitos que remetem a uma diversidade de sentidos; - a inserção de sentidos de religiosidade, atravessados pela natureza dos temas abordados; - a interdiscursividade resultante da dialogia entre as cores e suas significações na tessitura das imagens; - A dualidade: semeador / ceifador. Representando o ciclo da vida (oposição) implicando movência; - Palheta de cores: céu: amarelo e nuances de verde; na maior parte da tela temos o azul, laranja e suas complementares; temos um azul frio sobre uma cor quente que matiza entre amarelos e laranjas. Azul e laranja = complementares. - A mistura das complementares resulta num matiz (combinação de várias cores num todo) neutro, porque misturando as cores na tela, oticamente temos um padrão fechado. Ele colocou traços generosos de azul, preto, cinzas, roxo, laranja, para que em uma distância normal as cores não se misturassem oticamente. - Dimensão: “a representação da dimensão em formatos visuais bidimensionais depende da ilusão. A dimensão existe no mundo real. A perspectiva tem fórmulas exatas, com regras múltiplas e complexas. Recorre à linha p/ criar efeitos, mas sua intenção final é produzir uma sensação de realidade”. (DONDIS p. 75). - o real do objeto na enunciação pictórica, é o devir histórico do que este objeto significa enquanto objeto discursivo. Temos o real do objeto submetido à interpelação tensiva da enunciação.

Potencialização discursiva da materialidade pictórica II

Elementos potenciais de significação	Potencialidades	Enfoque discursivo
 <p style="text-align: center;">Campo de trigo com ceifeiro ao sol Fase Saint-Rémy junho de 1889 – van Gogh</p> <p>O ceifador: corta o trigo e o deposita nos montes, sua figura é quase indefinida se confundindo com o amarelo do campo;</p> <ul style="list-style-type: none"> - integração da figura do ceifador com o campo; - linha divisória, demarcando a separação entre o campo, as casas e as montanhas; - horizontalidade; - à esquerda o destaque é a montanha azul e imponente; - o sol erguendo-se e trazendo claridade excessiva; projetando calor e iluminação; - Ponto alto da obra: o caráter de integração das partes que a IESE consegue com a iluminação. <p>1º plano destaca-se o monte de trigo</p> <p>Descrição da IESE p/ ceifeiro: “... recomencei ontem a trabalhar um pouco, uma coisa que vejo da janela é um campo de trigo amarelo que está sendo lavrado, ele tem a terra preparada com as partes do restolho amarelo em oposição ao fundo com as colinas violetas...” (carta 600) (apud,RIBEIRO, 2000, p.136).</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ceifador <ul style="list-style-type: none"> - figura emblemática do ceifador, remetendo ao discurso religioso - personagem concebida com a função de significar - Campo de trigo <ul style="list-style-type: none"> - figura emblemática na obra, significando florescência, maturação, colheita ou vestígios de uma memória discursiva da passagem bíblica da 'parábola do trigo e do joio' - Cores = tomada em sua função (significância de identidade); - maior incidência de amarelo na área total da tela -uso da isocromia: (intradialógica em torno de uma mesma cor) <p>Isocromia dos amarelos: amarelo ocre é mais frio e opaco está no primeiro plano da tela, insinuando os montes de trigo, o amarelo cádmio é quente e opaco, provoca a luminosidade. van Gogh as utiliza para ajustar a intensidade que quer provocar com os amarelos. Para ajustar a intensidade ele usou o amarelo cádmio com pequenas quantidades de amarelo ocre. A complementar (ocre) terá o efeito de mudar a temperatura da original. Ao usar o branco para iluminar alguns pontos, ele consegue uma maior intensidade de luz, fazendo com que a amarela ocre perda seu brilho, mas retenha a cor, produzindo um efeito de temperatura/calor. O impasto dá a sensação de relevo à superfície da tela.</p> <p>PALETA DE CORES</p> <ul style="list-style-type: none"> - amarelo cádmio - amarelo ocre - preto - branco - verde - azul - lilás (roxo) - laranja 	<ul style="list-style-type: none"> - Com a cor dominante amarela a IESE realça a luminosidade da natureza com o propósito de captar uma atmosfera peculiar dos campos de trigo em pleno verão europeu. <p>A subjetividade se exprime em torno da obra.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Há a ruptura com o realismo, pois, o céu e o trigal poderiam ser representados pelo azul, verde e nuances de amarelo, no entanto, a IESE opta pela amarela no maior espaço possível no interior da tela. Ocupa o espaço e domina o todo que é quebrado por nuances de azul e lilás nas montanhas ao fundo. - Usa duas gamas de amarelos, acrescentado as complementares. Há toques de verde, azul, lilás, que produzem um efeito de relativa calma em contraste com a incitação do amarelo. As complementares quebra a profusão do amarelo. Podemos arriscar a dizer que a IESE descobre a chave de uma tensão para a criação da cor. Buscava a concretização da cor que estava no seu imaginário imagético. <p>A interpelação das cores e a dialogia entre elas era o que a IESE perseguia. Após vários estudos das primárias e complementares compreendeu as possibilidades infinitas das diferentes tonalidades.</p> <ul style="list-style-type: none"> - selecionava as cores destoando da cores inscritas na natureza, a interpelação criativa na busca da cor o libertava das convenções teóricas e técnicas e também da convenção na natureza. - Cor/ AMARELO = metáfora na obra. - índice estético de patemia: configuração estética das emoções na representação pinçada dos tons da natureza, nas figuras representadas pelo ceifador/ semeador. - índices de interpelação advindos de uma inscrição religiosa, filosófica, ideológica, plástica.

Potencialização discursiva da materialidade pictórica III		
Elementos potenciais de significação	Potencialidades	Enfoque discursivo
 <p> Campo de trigo com corvos Fase de Auvers-sur-Oise julho de 1890 - van Gogh </p> <p> <u>Campo de trigo</u> - movimento do trival - Céu escuro - Nuvens claras/escuras - 3 caminhos divergentes - Horizontalidade - Corvos </p> <p> A imagem é caracterizada pela <i>horizontalidade</i>, diante de um campo de trigo se abrindo a partir do primeiro plano, com <i>três caminhos</i> divergentes. - os <i>corvos</i> sobrevoando o campo de trigo; - <i>céu escuro tempestuoso</i> que recobre todo o campo. </p> <p> Descrição do sujeito-esteta p/ o campo de trigo: “... são vastos campos de trigo sob um céu sombrio... não recuei perante a perspectiva de expressar a tristeza e extrema solidão... chego quase a acreditar que estes quadros irão transmitir aquilo que não sou capaz de dizer com palavras, a saúde e o vigor que vejo na vida campestre... (carta 649). (apud, RIBEIRO, 2000, p.180). </p>	<p> A horizontalidade e a verticalidade segundo (Dondis, 2007, p.60) “constitui a referência primária do homem em termos de bem-estar e maneabilidade. Seu significado mais básico relação entre o organismo humano e meio ambiente, estabiliza todas as questões visuais”. </p> <ul style="list-style-type: none"> - a vastidão (horizontalidade) dos campos de trigo provocando dispersão; - a discursividade é marcadamente no uso dos amarelos, azuis, vermelhos e verdes de forma mais agressiva e com pinceladas inquietas; - contraste entre as telas anteriores e também na própria tela pela disposição e uso das cores; - figura emblemática do campo de trigo - figura emblemática dos corvos; - a disposição dos 3 caminhos; - a inversão da perspectiva - as significações das imagens, associadas ao campo de trigo e às figuras do sementeiro e do ceifador, em conjunção com sua função podem determinar a natureza enunciativa da instância enunciativa sujeidutinal sujeito-esteta. <p> PALETA DE CORES </p> <ul style="list-style-type: none"> - amarelo - azul e seus matizes - vermelho e seus matizes - verde e seus matizes - preto - branco 	<ul style="list-style-type: none"> -predomina o amarelo cádmio e o amarelo ocre (regularidade entre as telas), produzindo o efeito de luminosidade e temperatura rompida abruptamente pelo azul com preto no céu. - produz tensão, antagonismo, - evidencia os tons de verde e ‘terra de siena’ queimado nos três caminhos que ocupam o todo da tela em primeiro plano. - usa o branco para dar um pouco de luz ao céu e deixa-lo com um pouco mais de luz em alguns pontos. - contraste e harmonia usados para potenciar a significação. Haverá sempre o batimento entre eles. Segundo Dondis (2007, p. 108) “no processo de articulação visual, o contraste é uma força vital para a criação de um todo coerente. (...) o contraste é um poderoso instrumento de expressão, o meio para intensificar o significado. Contraste e harmonia representam um processo contínuo e extremamente ativo em nosso modo de ver os dados visuais”. - Contraste – força de oposição – desequilibra – choca – estimula – chama atenção - equilíbrio – instabilidade - simetria e assimetria (simetria é equilíbrio axial) (assimetria equilíbrio de compensação). - sutileza e ousadia (sutileza, foge da obviedade) ousadia (técnica visual óbvia deve ser usada com segurança e audácia, uma vez que seu objetivo é obter máxima visibilidade) p 140-160. - perspectiva invertida nos três caminhos (dimensão).

Por conseguinte, a potencialização discursiva da materialidade pictórica comporá o suporte analítico-metodológico que construímos no crivo da proposta de Santos (2007, p.190), que diz respeito à N-essência, um mecanismo epistemológico por meio do qual associamos conceitos ou categorias metodológicas, “construindo combinações entre elementos constituintes, constituídos e constitutivos desses conceitos” o que chamamos de conceitos-operadores.

Uma N-essência possui dois eixos de movimentação epistemológica: um eixo horizontal que representa as *micropolaridades* teóricas. Conforme Santos (2007, p.190) essas micropolaridades são “elementos de identificação conceitual que delimitam unidades de recorte fundadoras de uma semiose conceitual⁴²”. Além do eixo horizontal, a N-essência possui, também, um eixo vertical que representa as *macropolaridades* enquanto “concepções de ordem conjuntiva que refletem amplitudes de percepção na relação entre um conceito de polaridade e seu alcance em face de uma relação de clivagem injunção enunciativa” (*op.cit.*)

Ainda segundo Santos (2007, p. 190-191)

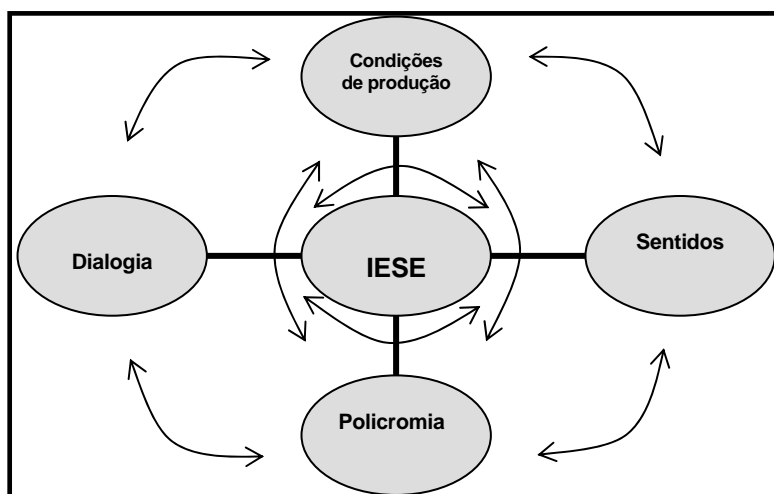
Esses eixos funcionam discursivamente numa dinâmica de significação, em constante alteridade, integrando unidades de recorte e concepções integradas que oscilam na abrangência sentidural de um conceito que se apresenta como centralidade epistemológica de um construto teórico, resultante de combinações de elementos no interior de uma rede conceitual.

Ao instaurar a N-essência é necessário um recorte na teoria (como propomos acima), para estabelecer categorias epistemológicas de abordagem para o *corpus*. Neste trabalho, estabelecemos cinco elementos conceituais teóricos para abordar o *corpus*: da rede conceitual pecheutiana, recortamos as *condições de produção* e o *sentido*; da base referencial bakhtiniana, recortamos a *dialogia* e da base complementar, a *instância enunciativa sujeitidual esteta* e a *policromia*.

Esses elementos funcionarão como conceitos-operadores desse funcionamento discursivo pictórico: a *instância enunciativa sujeitidual esteta* como ponto de centralidade; nas macropolaridades temos no eixo superior denominativo-determinativo as *condições de produção* e no eixo inferior descritivo-explicativo a *policromia*; e nas micropolaridades, no eixo direito descritivo-explicativo os *sentidos* e no eixo esquerdo denominativo-determinativo a *dialogia*.

⁴² Para Santos (2007, p.190) *semiose conceitual*, é a propriedade que um conceito adquire de significar epistemologicamente a partir de parâmetros pontuais que o delimitam enquanto fronteira de suporte para um construto teórico. Dito de outra forma, um conceito pertencente a um referencial teórico passa a constituir-se em uma significação singular, no interior de uma enunciação acadêmica instaurada.

Vejam a disposição ilustrativa dessa relação de *quintessência*



Esquema gráfico VII – Relação de quintessência

Fonte: SANTOS, J.B.C. Percursos da Análise do Discurso no Brasil. p.191

Ordenado conforme o *corpus* da análise.

Organizadora: CARVALHO, S.F.E.M. 2008

As posições horizontais representam o olhar epistemológico sobre as particularidades de significação da construção teórica, relacionada a aspectos do lugar discursivo em que se situa a enunciação imagística. Já as posições verticais representam o olhar epistemológico sobre as relações de concomitância⁴³ da construção teórica, relacionado a aspectos do lugar social em que se situa a enunciatividade⁴⁴ imagística.

Observamos que na ilustração, haverá sempre uma movimentação da N-essência enquanto discursividade pois, a alteridade será o elemento desencadeador dessa movência epistemológica que se sustentará teoricamente entre as relações de ordem denominativo-determinativa e de ordem descritivo-explicativa, tanto no eixo das micropolaridades quanto no das macropolaridades. Essa relação se dá, simultaneamente, dentro de uma ordem discursiva que as inscreve, situadas no ponto de centralidade da relação de *quintessência*.

⁴³ Como dito anteriormente, diz respeito aos níveis conceituais de abrangência da pesquisa, isto é, suas fronteiras epistemológicas. Dito de outra forma, na análise do *corpus*, nesta pesquisa os limites de enfoque vão das condições de produção para denominar e determinar o alcance da análise até a noção de policromia para descrever e explicar o alcance de percepção do ponto de centralidade – a instância-sujeito esteta.

⁴⁴ A exemplo do que conceituamos na nota 3 da p. 27, trata-se do “conjunto de propósitos contidos na práxis social de um sujeito, declaradas em suas ações e colocadas em uma situação específica de atribuição de sentidos”. (SANTOS, 2004, p.116)

Assim, o funcionamento dessa *quintessência* se constituirá via sentidos, isto é, a instância enunciativa sujeitudinal esteta parte de uma intenção⁴⁵ e uma adequação histórica, evidenciando sua inserção nas possibilidades de escolhas discursivas. Tais escolhas seriam crivadas em sua referencialidade polifônica⁴⁶, o que equivale a dizer, na heterogeneidade constitutiva⁴⁷ de sua inserção nos discursos e na pluralidade de vozes constitutivas do processo enunciativo.

Sendo assim, ao hipotetizarmos uma manifestação discursiva de *quintessência*, esta funcionará na dinâmica dos dois eixos, compreendidos pela *macropolaridade*, em que situamos as condições de produção da concepção estética, considerando aspectos sociais, políticos, culturais, ideológicos e a policromia, envolvendo uma multiplicidade de cores, empregadas no universo pictórico, nos remetendo à semelhança de vozes no texto.

A micropolaridade focalizará os potenciais de significação de sentidos, produzidos pela significação das cores a partir das imagens e, a dialogia, enfocará a interdiscursividade entre as cores, enquanto discursividade de uma exterioridade histórico-ideológica dessa IESE, em sua interpelação pelas cores na enunciação pictórica, que ocorrerá por meio de uma abordagem denominativo-determinativa – no que se refere à dialogia – e descritivo-explicativa – no que se refere ao sentidos produzidos – entre os elementos dessa exterioridade que interpelam a instância-sujeito esteta.

Nessa macropolaridade, procuraremos fazer uma descrição explicativa das condições de produção do interdiscurso nas obras de arte, bem como explicitar as regularidades que possam evidenciar tomadas de posição dessa IESE, para a produção de sentidos, por meio das cores.

Faremos o “recorte do escopo da manifestação em estudo, que sinalizam uma evidência por recorrência, particularidade ou efeito, e passam a constituir unidades-base de análise de comportamentos sujeitudinais ou de conjunturas sentidurais”. (SANTOS, 2004. p.114).

Desse modo, pretendemos construir uma interface entre a AD e o campo estético da pintura, por meio da relação de quintessência supracitada. Estaremos refletindo acerca da IESE, considerando suas práticas de significar, os efeitos enunciativos que essas

⁴⁵ Aqui tomada como propósito enunciativo, fundada a partir de uma tomada de posição por uma instância-sujeito.

⁴⁶ Conforme nota 14 e 17, p. 41 e 63.

⁴⁷ O termo é usado aqui apenas para apontar que tanto o sujeito quanto o discurso são perpassados por diferentes vozes e marcados pela heterogeneidade, que lhes é constitutiva.

práticas provocam e os atravessamentos discursivos decorrentes dessa constituição como posição-sujeito, no interior de uma realização linguageira que se dá imagisticamente.

3.2. Paradigma indiciário

Consideraremos a enunciação pictórica como sendo um acontecimento visual, com uma forma e com um conteúdo. Esse conteúdo sofre a influência de elementos que lhes são constitutivos e que denominamos de *operadores visuais* quais sejam: traços, cores, linhas, texturas, etc. Esses elementos se relacionarão em alteridade (des) contínua de significações, ou seja, o sujeito-esteta é interpelado a tecer um gesto de interpretação, por meio desses elementos, produzindo, assim, sentidos.

A IESE de uma obra plástica enuncia por meio desses *operadores visuais*, de modo a buscar no sujeito uma outricidade estética, a buscar uma interpelação acerca do que está sendo representado, isto é, significar pictoricamente.

Cada pintor, enquanto instância enunciativa sujeitudinal esteta, a seu modo, enuncia em um quadro, utilizando e dispondo de operadores visuais, com a ilusão de um dado propósito e, assim, compõem o conteúdo de suas imagens estético-plásticas.

Devido à singularidade que lhe é própria, a obra de arte requer mais de uma ferramenta metodológica que possa evidenciar as peculiaridades que a cerca. Assim, utilizaremos como ferramenta metodológica o *paradigma indiciário* de Carlo Ginzburg (1999) que nos permitirá voltar o olhar para as minúcias constituintes das enunciações em artes plásticas.

Sempre que temos um campo de visão, seja ele micro ou macro, tendemos a considerar apenas o macro, no qual os olhos alcançam. Deixamos, portanto, de olhar para o “imperceptível”, aquilo que esse paradigma aponta ser necessário, “apreciar”, “os pormenores”, o que está às margens, o que escapa por entre as frestas das pistas e indícios de sentido, tal como se comporta um “detetive”.

“O conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (*do quadro*) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria” (*Ibidem*, 1999, p. 145, grifo nosso). Da mesma forma, consideramos que, na materialidade pictórica, há indícios de um funcionamento da ideologia e da memória, que precisamos indagar e inscrever como sentidos em movimento.

Segundo Ginzburg (*op.cit.* p.149) a “proposta de um método interpretativo centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” apresenta um caminho já há muito percorrido pela humanidade.

Desde os tempos mais remotos, o homem “leu” na natureza e em seus sinais, vestígios significativos para sua sobrevivência. A perspicácia em observar pequenos detalhes de secreções, pegadas, odores deixados na terra, engendraram estratégias de proteção em ambientes adversos.

Assim, o homem

[...] aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas. (*ibidem*, p. 151).

A valorização do singular é outro aspecto balizador do paradigma indiciário, tendo em vista que as formas de saber assumidas implicam uma atitude orientada para casos individuais, que devem ser reconstruídos, compreendidos por meio de sinais, signos, pistas, indícios ou sintomas.

Decifrar pistas e ler pistas é estabelecer elos coerentes entre eventos, por isso, o componente pictórico faz parte das interpretações indiciárias. Apesar de privilegiar o singular, não há o abandono da ideia de totalidade, pois esse modelo epistemológico busca a inter-conexão de fenômenos, e não o indício no seu significado como conhecimento isolado.

A realidade é complexa e opaca, mas “existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la”, que permitem buscar inter-conexões e efetuar tentativas de compreensão da totalidade (*ibidem*, p. 177).

Assim é que todo discurso tem existência na exterioridade, sendo marcado pelo social, pelo histórico e pelo ideológico. Nessa exterioridade encontramos diferenças quanto à inscrição ideológica dos sujeitos e de grupos sociais numa mesma sociedade, deflagrando conflitos e contradições.

Sujeitos são perpassados por enfrentamentos e, ao mostrá-los, inscrevem-se em um espaço sócio-ideológico e enunciam a partir dessa inscrição. Temos, portanto, distintas vozes que se instauram em discursos, - cujas existências encontramos na exterioridade das estruturas pictórico-enunciativas atualizadas.

No tocante à leitura e a interpretação, reiteramos a relevância de se considerar a opacidade da linguagem, sua não-transparência. Isso implica revelar que na relação do

sujeito com a língua, com a história e por trás dos ditos/expressos, os não-ditos/não-expressos produzem sentidos que não podem ser controlados, que não se fecham.

3.3. Dispositivo metodológico

A construção do dispositivo metodológico para a construção de significação de sentidos, no interior da semiótica pictórica, se dá com base nos artigos “Uma reflexão metodológica sobre a análise de discurso” de Santos (2004) e “Sinais – raízes de um paradigma indiciário” de Ginzburg (2001).

Para tecermos considerações acerca do discurso pictórico e suas significações, entendemos ser necessário ter em mãos algumas ferramentas para que possamos reconhecê-lo enquanto enunciação produtora de efeitos sentidurais.

A realização hermenêutica de tal dispositivo nos possibilitará detectar e analisar esses efeitos de enunciação em conjunturas languageiras pictóricas. Inferimos que, ao abordar um discurso, haverá a necessidade de falar sobre a natureza de significação dos sentidos, para isso nos balizaremos em Santos (*ibidem*, p. 109) e, também, elegeremos como “módulos nucleares dessa abordagem as alteridades (sujeito/sentido) → discursos”.

Para uma interpretação do discurso pictórico se faz necessário uma determinada ordem, a qual não se limita à decodificação de signos e nem se restringe ao desvendar de sentidos que lhes são exteriores.

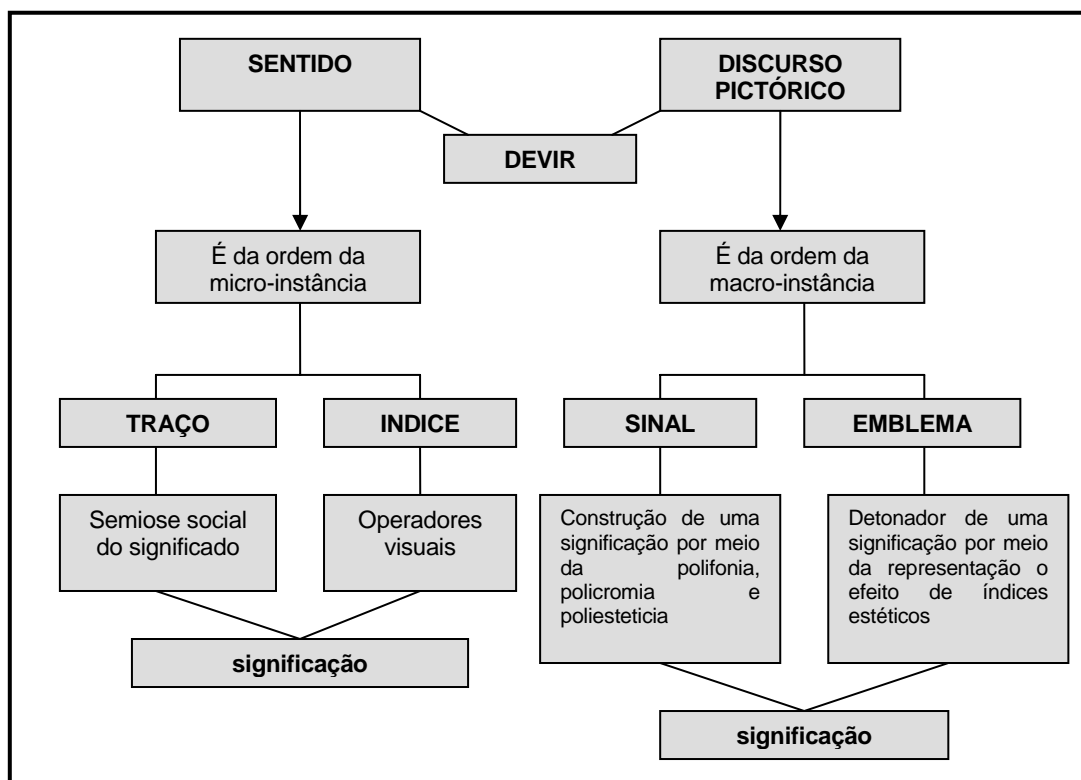
Os discursos pictóricos pertencem a uma ordem já sacralizada/instituída, porque contêm o sentido que encerram em si mesmos, e porque são objetos de interpretações legitimadas, por pertencerem a movimentos cíclicos de produção e de determinação, os quais o quadro pictórico se coloca enquanto estatuto de objeto cultural.

Sabemos que os sentidos nunca se darão de maneira definitiva, pois haverá sempre polissemias abrindo possibilidades para efeitos de contradição, deslocamento e opacidade. A plasticidade de uma obra de arte é resultante da organização da materialidade pictórica de determinados operadores visuais, considerando uma dada natureza de disposição e organização em um espaço bidimensional de elementos de significação.

Dessa maneira, para trabalharmos com a (des) continuidade sentidural, na enunciatividade pictórica, precisaremos de uma base para formalizar uma posição acerca do acontecimento a ser estudado.

Assim, aprimoramos o que estamos denominando de *Matriz-suporte de construção de significação de sentidos na semiose discursiva pictórica*, que é a convergência de conceitos que extraímos das leituras dos dois artigos citados acima.

A matriz-suporte é assim esboçada:



Esquema gráfico VIII– Matriz-suporte de “regulação do funcionamento discursivo” pictórico.

Fonte: SANTOS, J.B.C. (2004) e GINZBURG, C. (1999)

Organizadora: CARVALHO, S.F.E.M. 2008

Este esboço é uma espécie de “regulação do funcionamento discursivo” pictórico. Santos (2000, p. 231) distingue a regulação como

(...) diferentes processos de construção e produção de sentidos nos discursos. Seriam espécies de categorias inter-relacionadas, originadas a partir de “evidências significativas, observadas no cenário da pesquisa” (grifo do autor).

Seria, portanto, a possibilidade de tomar as condições de produção de um dado discurso pictórico e dispô-las no crivo de sentidos produzidos, num determinado processo enunciativo em que foram configuradas. Tais condições de produção são oriundas de um contexto sócio-histórico e ideológico, e são “portadoras de uma causalidade que as atribui o *status* de acontecimento” (SANTOS, 2004, p.112).

Assim, a causalidade é inserida por Santos (*ibidem*) a partir de uma perspectiva foucaultiana como

(...) uma “categoria na produção dos acontecimentos”, projetamos que tal conexão envolve relações de conjunção, restrição e oposição. A partir dessa projeção, os sentidos se dispersam porque são combatidos, crivados ou invertidos, conforme o caráter de imprevisibilidade dos processos enunciativos (grifos do autor).

No processo enunciativo da produção pictórica pensamos que há um amálgama de operadores visuais envolvidos nessa relação de conjunção/restricção/oposição, pois, a partir deles, emerge uma interpelação que possibilitará a significação dos discursos plásticos, seguindo um movimento de construção/atribuição/deslocamento de sentidos.

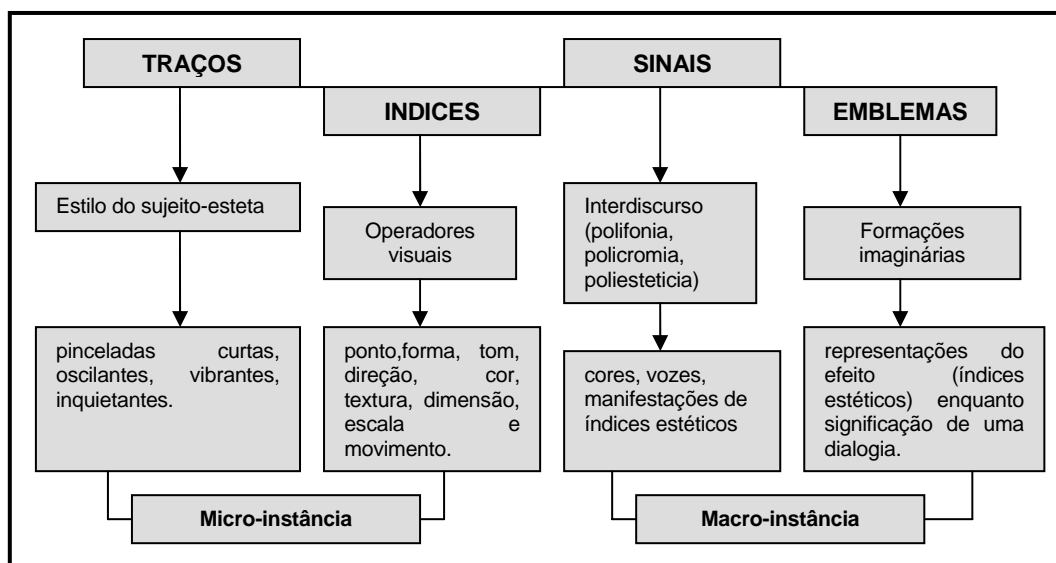
Devido a essa singularidade que lhe é própria, a pintura requer outra ferramenta metodológica, que possa abranger essa peculiaridade. Assim, articularemos o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, que nos permitirá voltar o olhar para a minudência que cerca a enunciação estético-pictórica, com as duas instâncias (uma macro e uma micro) desenvolvidas por Santos (2004), para analisar as manifestações discursivo – pictóricas constituintes do *corpus* desta pesquisa.

Consequentemente, uma manifestação discursiva compreende, segundo o autor (*ibidem*, p.113) duas instâncias: uma “micro-instância em que situaria o discurso em sua conjuntura enunciativa” e uma “macro-instância, focalizadora de potenciais de significação dos sentidos no interior de uma manifestação discursiva”.

Portanto, apresentamos graficamente a convergência desses dois referenciais teóricos, que se complementam, e nos disponibiliza elementos, os quais compilamos enquanto ferramenta. Construimos, pois, um quadro com a denominação de *sinóptico do paradigma indiciário*.

Esse sinóptico seria um suporte metodológico, portador de aspectos da *matriz-suporte de construção de significação de sentidos – semiose discursiva pictórica*, para que possamos ter uma visualização mais acuidada da configuração de elementos que compõem a semiose discursiva pictórica.

SINÓPTICO DO PARADIGMA INDICIÁRIO



Esquema gráfico IX – Sinóptico do paradigma indiciário

Fonte: SANTOS, J.B.C. (2004) e GINZBURG, C. (1999)

Organizadora: CARVALHO, S.F.E.M. 2008

Em seguida faremos uma reflexão sobre o processo de análise discursiva pictórica.

3.4. O processo de análise discursiva pictórica

O ponto de partida será tomar a obra de arte, a tela, como um acontecimento pictórico, que está sujeito ao tempo e ao espaço. Este acontecimento produzirá um devir, em que estarão envolvidos sujeitos e sentidos, constituindo, assim, uma manifestação discursiva que é o resultado de uma clivagem⁴⁸ a qual produz um efeito enunciativo.

Entendemos que a função do analista é lançar um olhar sobre o acontecimento pictórico e fazer um recorte. Assim, a própria manifestação discursivo-pictórica será o elemento que tomaremos para fazer considerações, submetendo-a aos estágios hermenêutico e heurístico.

O estágio hermenêutico diz respeito a um estágio de análise discursiva em que regularidades do *corpus* são reconhecidas e compiladas, a partir de uma descrição de evidências, recorrências e incorrências. Essas regularidades são interpretadas segundo suas condições de produção, a memória discursiva a elas vinculada e às projeções de

⁴⁸ Triagem de sentidos feita pelo sujeito, considerando seus referenciais intra-epistemológicos e sócio-histórico-culturais. Trata-se, pois, de uma filtragem de sentidos, realizada pelos sujeitos tomando por parâmetro, uma relativização entre os seus referenciais discursivos e os sentidos a que são expostos na dinâmica dos processos interativos. (SANTOS, 2004, p.119).

devir, compiladas a partir dos objetivos e encaminhamentos da investigação, da qual emergem (SANTOS, 2009, comunicação pessoal). Trata-se, pois, de uma interpretação dessas evidências, que teceremos por meio de ocorrências no *corpus*.

Já o estágio heurístico, se refere a um estágio de análise discursiva, em que são construídas relações epistemológicas, pragmáticas e incursivas, decorrentes de um crivo entre as descrições pontuais advindas do *corpus*, em sua historicidade enunciativa; de um crivo entre as interpretações languageiras, conferidas às regularidades, compiladas a partir da descrição do *corpus*; e um crivo que submete a hipótese de investigação a um escrutínio relacional, conjugando fatores de natureza teórica com elementos representacionais, que emergem a partir das singularidades languageiras, que se configuram com o funcionamento enunciativo de elementos constituintes, constituídos e constitutivos do *corpus* (SANTOS, 2009, comunicação pessoal). Diz respeito, então, ao comportamento enunciativo-relacional, atribuído às regularidades que emergirão desse *corpus*, pelo qual o pesquisador é interpelado.

Assim, para analisar uma manifestação discursivo-pictórica, buscamos respaldo nessas duas instâncias desenvolvidas por SANTOS (2004), conferindo-lhes um *status* de ferramentas metodológicas de análise. O autor nos explica que a *macro-instância* partiria de uma descrição das condições de produção de uma determinada manifestação discursiva que envolveria:

i) uma descrição das características históricas; ii) uma percepção do cenário social; iii) uma interpretação do lugar dos sujeitos no cenário; iv) um esboço da situação enunciativa instaurada e v) uma projeção de sentidos produzidos nessa conjuntura interativa. (SANTOS, 2004, p. 113)

Tais elementos são delineadores de fronteiras discursivas do processo enunciativo, que no caso desta pesquisa envolve as características de uma discursividade pictórica. Ao levantar as condições de produção o analista começa a perceber as regularidades recorrentes em seu *corpus*. Tais regularidades serão as evidências significativas, observadas na conjunção de elementos inseridos em uma obra de arte, por exemplo, as cores.

Segundo Santos (*ibidem*, p. 114) “as evidências aparecem como elementos de recorrência, de idiosincrasia enunciativa, ou ainda, de efeito provocado pela natureza de organização dos sentidos na enunciação”. À medida que essas regularidades ficam mais evidentes há uma implicação direta sobre as projeções em relação aos objetivos, hipóteses e questões de pesquisa da investigação (*ibidem*, p. 114).

Dessa maneira, ao fazermos a junção dessas duas instâncias e do paradigma indiciário, teremos uma percepção mais acuidada dos elementos que compõe a semiose do discurso plástico. Neste caso, estamos tomando por semiose a significação que os *operadores visuais* e demais elementos de uma obra pictórica adquire, quando utilizados em uma função social ou em um contexto cultural.

Ao compormos o *sinóptico do paradigma indiciário*, pensamos, inicialmente, em uma perspectiva que nos propiciasse uma maneira outra de instaurar um percurso para uma percepção da produção de sentidos, por meio da significação que produz o pictórico. A partir dos elementos do paradigma indiciário (traços, índices, sinais e emblemas) e das duas instâncias (micro e macro), compiladas por Santos (*op. cit.*) comporemos esse jogo enunciativo pictórico, que terá em suas inscrições discursivas, elementos que nos conduzirão: i) ao sentido, por efeito das regularidades; e ii) às significações, por efeito dessas evidências.

Dessa feita, os sentidos emergem em uma relação heurística, construído pela percepção de um acontecimento, que nos leva a uma percepção enunciativa da discursividade pictórica em estudo. Nesse sentido, tanto o *traço* quanto o *índice* convergem para uma significação, advindos de uma micro-instância, em que os elementos do *corpus* são tomados em seus aspectos descritivos, interpretativos e relacionais.

Tomamos o *traço* como um elemento de semiose social do processo de significação na enunciação pictórica, ou seja, é uma construção linguageira acerca de como se configura o estilo de pintar da IESE, por meio da forma como faz uso das pinceladas, ora firmes, longas, verticais, ora ondulantes, curtas, horizontais. Evidencia-se assim a alteridade (sujeito/sentido) → discurso.

As evidências são traduzidas em traços da materialidade, em sinais de inscrições históricas, sociais, ideológicas, filosóficas, culturais, por índices de tensão, detectados por meio das cores e das formas de pincelar. A IESE é atravessada e interpelada pelo interdiscurso que se interpõe como evidência de significação, constituindo-se em discursos outros que entremeiam a enunciação do discurso pictórico.

Consideramos o *índice* como um elemento de semiose social de uma construção semiótica, isto é, organiza os *operadores visuais*, de maneira a interagirem entre si, e com elementos de outricidade, provocando efeitos de enunciação.

Sempre que alguma coisa é projetada, pintada, esculpida, a matéria-prima para a tessitura desse “texto visual” é o que designamos por *operadores visuais*. Esses *operadores visuais* são explicitados por Dondis (2007, p. 51) como sendo: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento.

Ainda de acordo com a autora (*ibidem*, p.52),

[...] a escolha dos elementos visuais que serão enfatizados e a manipulação desses elementos, tendo em vista o efeito pretendido, está nas mãos do artista, do artesão, e do *designer*; ele é o visualizador. O que ele decide fazer com eles é sua arte e seu ofício, e as opções são infinitas. (grifo da autora)

Os *operadores visuais* serão elementos regulados pelos princípios de articulação e encaixe, derivados de Pêcheux (1997). A articulação se dá, no interior de uma manifestação discursiva, estabelecendo uma relação/encadeamento de enunciados que atravessam o discurso, sob forma de discurso transversal⁴⁹, com efeitos de um pré-construído⁵⁰, produzindo evidências de sentido.

Já o encaixe diz respeito à natureza de sentidos, sendo um processo em que cada *operador enunciativo* se instaura para significar, estabelecendo, assim, uma movência de sentido no interior de uma manifestação discursiva.

Dessa forma, podemos perceber que a *micro-instância* conflui para a significação de sentidos, sendo evidenciada pelo *traço* e pelo *índice*, no interior de uma manifestação discursiva pictórica.

No que concerne à *macro-instância*, por meio dela, observaremos as regularidades, ou seja, as evidências significativas que emergirão da conjuntura enunciativa de uma manifestação discursiva pictórica. Essas regularidades serão como marcas delimitadoras da manifestação pictórica e se darão por meio de projeções dos objetivos, hipóteses e questões de pesquisa, representados pelos recortes a serem considerados no escopo da investigação.

A conjunção entre o discurso pictórico e a macro-instância nos desvela as condições de produção de uma determinada manifestação discursiva, recorrente de

⁴⁹ Veja nota 19, na p. 65.

⁵⁰ Veja nota 20, na p. 65.

uma *instância enunciativa sujeitidual*⁵¹, a qual é heterogênea em sua constitutividade e perpassada por alteridades e (des) continuidades.

Dessa maneira, imbricados à *macro-instância*, teremos o *senal* e o *emblema*. O *senal* seria um elemento de semiose social na construção de sentidos, que nos levará a construir uma significação. Já o *emblema* seria um elemento da ordem de uma semiose social de construção pragmática, isto é, há uma ação da *instância enunciativa sujeitidual esteta* em pincelar algo sobre uma tela em branco, de maneira a estabelecer relações entre as cores e os *operadores visuais*, por exemplo, de modo a provocar uma significação.

Portanto, ao analisarmos o *senal* na materialidade pictórica, teremos evidências por meio das cores, da luminosidade, do empasto, das pinceladas, que nos conduzirão a uma construção de significação, a um sentido. Esse processo é construído na via do interdiscurso, que nada mais é que um *continuum* que se constrói por um conjunto de atravessamentos, que transpassam os discursos para produzir efeitos.

Nesse caso, tomaremos enquanto interpelação de uma interdiscursividade a polifonia, a policromia e a poliesticia, pois, é por meio dessa tríade, que obteremos vestígios de semelhança entre a temática das telas, entre a interpelação das cores e poderemos examinar a dialogia entre elas, para a construção de uma significação.

Assim, dialogia e polifonia são conceitos atravessados por uma alteridade (des) contínua, por estarem vinculados a uma IESE, a qual se circunscreve em processos identitários, e representa singularidades que subjazem à uma referencialidade polifônica dessa instância.

A referencialidade polifônica, por sua vez, funciona como vozes que sinalizam para a inserção do sujeito num determinado lugar social, indicando uma base ideológica, social, política, cultural, religiosa, entre outras, pela qual o sujeito se constitui.

Sendo assim, derivamos desse conceito bakhtiniano de polifonia, dois elementos outros, que atuarão como ferramentas teóricas, na interpretação de manifestações pictóricas, para uma explicitação de índices estéticos, instaurados no

⁵¹ Cf. conceituamos na p. 92.

corpus tomado para análise. São as noções de policromia e poliesteticia que apresentamos e discutimos no capítulo 2, nas seções 2.3.6 e 2.3.7, respectivamente.

Portanto, percebemos que no interior da polifonia se sobressaem a *policromia*, como uma multiplicidade de cores que vemos numa tela e a dialogia entre elas, estabelecida pela paleta da IESE e a *poliesteticia* como as vozes que emergem da configuração dos estilos instaurados na tela.

Parafraseando Santos (2003, p. 45) essas vozes dizem respeito aos diferentes elementos históricos, sociais e estéticos que perpassam as enunciações do discurso pictórico. Essas vozes originam-se de lugares sociais em que o sujeito se constitui e são “incorporadas ao imaginário de sentido” na tela.

Santos (*ibidem* p. 45-46), para falar das vozes no discurso literário, desenvolve o conceito de *imaginário sócio-estético* que são

As circunscrições temático-estilísticas de escritores e leitores, via de regra, decorrentes da referencialidade polifônica dos mesmos, quer dizer, uma heterogeneidade de crenças e concepções subjacentes à visão que os sujeitos têm do mundo, das temáticas abordadas e da forma artística como abordam os recortes temáticos tomados na concepção/leitura da obra literária. Essa heterogeneidade é perpassada por discursos outros e distintos.

Podemos estabelecer, então, uma relação com o discurso pictórico, pensando que as vozes da IESE podem ser perpassadas por vozes outras e discursos outros. A circunscrição temático-estilística pode, também, dizer respeito à anterioridade discursivo-histórica e a formação plástica, as quais o pintor é “exposto e toma como recortes imagéticos” para a produção de sua obra.

Ao ser exposto às imagens do cotidiano, a IESE se circunscreve em uma FD, por encaixe ou por articulação, “no momento de instauração de uma temática e de um estilo” que pretende construir em sua obra. Nesse caso, a IESE é interpelada pelo interdiscurso, que é o lugar de constituição de discursos outros, que se entrecruzam na enunciação de um dado discurso.

Desse modo, há um deslocamento, e a IESE é levada a uma tomada de posição na enunciação pictórica que, se nos guiarmos pelas posições teóricas de Santos (*ibidem*, p. 46), tais tomadas de posição podem estar “vinculadas aos propósitos sócio-culturais e estéticos” dessa IESE ou “à natureza estético-crítica em relação ao processo de produção” de uma obra de arte.

Concordante com Santos (*ibidem*, p.46) essas vozes exercerão uma influência na “constitutividade retórico-cultural das obras” e simultaneamente singularizarão “algumas de suas características estéticas”. O autor certifica-se que

as possibilidades discursivas no âmbito estético residem, portanto, na triagem de experiências e imagens construídas acerca de um “mundo real”⁵² e da ficção, considerando seus referenciais intrapessoais e sócio-histórico-culturais. (SANTOS, 2003, p. 46) (os grifos são do autor)

Consequentemente, a IESE é interpelada por este “real”, se encontrando entre um processo de “dominação” (enquanto ilusão de completude) e um processo de resistência que se impõe a ela simultaneamente. Nesse jogo, essa IESE se coloca em (des) contínua alteridade entre os “seus referenciais sócio-estéticos e as representações de mundo e de cultura a que é exposto na dinâmica do processo de criação” pictórica. (*ibidem*, p.46)

Dessa maneira, podemos perceber que, no processo discursivo pictórico, há uma relação que se configura por um amálgama de referenciais e situações, diferenciadas em conjunturas de ordem estética, social, cultural e ideológica.

Ainda segundo Santos (*ibidem*, p. 47) essa relação “instaura efeitos de sentido que conjugam, dialeticamente, o real e o imaginário por meio de enunciados materializados”, no caso desta pesquisa, pictoricamente.

Delineia-se, assim, o processo de enunciação no discurso pictórico, que se constitui de maneira singular, se considerarmos a forma singular como uma linguagem pictórica é posta em funcionamento, sendo esta resultante de um conjunto de variáveis encerradas em uma prática social, projetada por uma IESE cujas vozes se traduzem em traços, cores, linhas e formas, em uma situação específica para conferirem sentidos.

Assim sendo, cremos que estamos contribuindo no sentido de lançar um olhar outro sobre como se constitui uma manifestação discursiva pictórica, entrelaçada entre sujeitos e sentidos e perpassada por conjunturas peculiares, projetadas por uma obra de arte, sob o ponto de vista da AD.

⁵² Entendemos por “mundo real” aqui a percepção dos acontecimentos pelos sujeitos sob o crivo da referencialidade polifônica dos mesmos, ou seja, uma visão de mundo que é ao mesmo tempo “generalizante” – percepção partilhada em um universo sociodiscursivo – e “particularizada” – percepção crivada pelos referenciais e valores de verdade tomados pelos sujeitos em sua constitutividade histórico-ideológica.

3.5. Estágios do processo de análise

Vimos anteriormente, que o Paradigma Indiciário é empregado como ferramenta de apoio na exploração imagística proposta para esta análise, bem como seus elementos, *traços, índices, sinais e emblemas*.

A partir deles, elaboramos o *sinóptico do paradigma indiciário*, convergindo-o a uma extensão teórica outra, denominada de *micro-instância* e *macro-instância*, sendo a primeira vinculada aos *traços e índices* e a segunda aos *sinais e emblemas*.

A imagem será, portanto, analisada sob uma perspectiva *micro* e *macro* respectivamente, corroborando, assim, na organização da materialidade pictórica e estética. Primeiramente, faremos uma descrição dos elementos que compõem as imagens; em seguida, interpretaremos tais elementos, para, finalmente, relacioná-los com a teoria. Assim, o descrever, o interpretar e o relacionar dizem respeito a estágios distintos, que percorremos para analisar a imagem e seus elementos, os quais apresentamos a seguir⁵³:

- i) Estágio descritivo
- ii) Estágio interpretativo
- iii) Estágio relacional.

O primeiro estágio de análise – *descritivo* – foi apresentado no item 3.1. deste capítulo, sob a denominação de *Potencialização discursiva da materialidade pictórica* (p.122).

Fizemos um levantamento das características da materialidade pictórica, dos elementos potenciais de significação no interior das obras, para, em seguida esboçarmos um enfoque discursivo, baseado nos elementos descritos nas colunas das potencialidades.

Em seguida, vamos para o segundo estágio – *interpretativo* – no qual se analisa as evidências que foram recorrentes nos elementos descritos na *potencialização discursiva*, nos possibilitando demarcar as evidências e as regularidades.

Uma vez demarcadas, partimos para o terceiro estágio – *relacional* – no qual tecemos uma interpretação, baseados nos elementos que foram demarcados por meio das evidências e regularidades, com a finalidade de estabelecer relações – as quais são construídas no interior da obra plástica – com o arcabouço teórico tomado por referência.

⁵³ Essas percepções é fruto de extensões teóricas desenvolvidas no interior do Laboratório de Estudos Polifônicos sob a coordenação do Prof. Dr. João Bôsko Cabral dos Santos.

Como na primeira matriz tivemos um detalhamento bem delineado dos elementos que compõem cada uma das obras, optamos por unificar o segundo e o terceiro estágio numa mesma matriz, a qual denominamos *matriz interpretativo-relacional*.

Sendo assim, no primeiro quadro, fizemos um apanhado das características comuns a cada uma das três obras e as categorizamos em: *índice interpelativo primário* (campo de trigo), *índices interpelativos secundários* (semeador, ceifeiro e seu posterior silenciamento) e as evidências que emergiam em *regularidades* (a mesma temática, o sol, a representação das figuras, composição dos caminhos e a paleta de cores).

Esses índices emergem na organização estética da obra, nos possibilitando sua interpretação, pois nos remete a dadas conjunturas, que poderão nos levar a perceber a configuração do espaço social, da condição político-ideológica e do lugar discursivo que a IESE se inscreve.

Esboçaremos, assim, uma breve análise, partindo das evidências recorrentes que significam na amplitude do *corpus* e nos conduzirá a um re-ordenamento das regularidades, pinçadas do estágio descritivo, bem como as relações estabelecidas a partir delas.

Dessa forma, disporemos tais elementos na *matriz interpretativo-relacional*.

Matriz Interpretativo-Relacional

Índice interpelativo primário	Índices interpelativos secundários	Elementos de regularidade
CAMPO DE TRIGO	<ul style="list-style-type: none"> - Semeador - Ceifador -Silenciamento das figuras 	<p style="text-align: center;">Evidências</p> <p>Temática das Telas (T) 1, 2 e 3.</p> <p>T1 - Campo de trigo maduro para ser colhido ao fundo; campo lavrado T2 - Campo sendo ceifado; T3 - Campo de trigo maduro pronto para colheita.</p> <p>Elemento sol T1 - pôr do sol; T2 - nascer do sol; T3 - silenciamento do período do dia.</p> <p>Representação - Semeador e ceifador nas T1 e T2; - Simbiose das duas figuras na T3.</p>

		<p>Composição dos caminhos T1-sulco no terreno abre um caminho; T2-silenciamento do caminho T3- três caminhos divergentes abertos no trigal.</p> <p>Cores Uso da mesma paleta Amarelo, azul, vermelho, preto, branco, suas secundárias, laranja, violeta e verde.</p>
--	--	--

Potencialidades Discursivas do *corpus*

Discurso filosófico-humanista	A negação do discurso capitalista	Discurso religioso	
Processos de identificação/desidentificação da forma-sujeito-esteta	Lugar discursivo camponês (denegação) Em relevo: a idéia de contradição	Heterotropia do lugar social pintor, movência sentidural, deslocamento enunciativo pictural	Elementos que delineiam a forma-sujeito-esteta
<ul style="list-style-type: none"> - o discurso humanista emerge na representação das figuras do semeador e do ceifador; - o discurso filosófico-humanista da idealização do homem e do trabalho humilde; - discurso filosófico-político, como glosa implícita nas cores, na disposição espacial da representação do cotidiano da vida rural; - o discurso filosófico de quem ensina uma arte na interpelação idealista de constituir um devir estético; - o semeador e o ceifeiro como delimitação de uma classe social; - discurso humanista da inclusão do homem como centro do seu trabalho; a valorização do saber crítico voltado para maior conhecimento do homem. - silêncio por ausência – na alteridade da forma-sujeito-esteta há o silenciamento com outros discursos, gerados em outros processos enunciativos e dentro de outras FD's. 	<ul style="list-style-type: none"> - crença da igualdade social, a fabulação da própria luta de classes e o engano da sociedade harmônica gerando a contradição; - valorização e idealização do trabalho; - silenciamento pela não venda de seus trabalhos; - analogia com os camponeses; - construção da identidade de trabalho. - heterotropia 	<ul style="list-style-type: none"> - o discurso religioso emerge do imaginário da IESE retomada de uma memória discursiva bíblica; - representação do discurso religioso na simbologia das figuras bíblicas do semeador e do ceifeiro; - atravessamento do discurso bíblico remetendo a "Parábola do Semeador" e a "Parábola do Joio e do Trigo". - silêncio por excesso – as diferentes formas de olhar as representações. 	<ul style="list-style-type: none"> - o discurso filosófico-humanista enuncia o sábio que age em conformidade com sua razão, sua moral e sua cultura; - o missionário, na função-esteta de orientar, direcionar; divulgar a idéia da união, da valorização do trabalho; - lugar discursivo: constitui-se sujeito em uma FD do trabalhador incansável na busca do próprio estilo; - leitor de obras científicas e literárias; -lugar social: da mudança, do colorista magistral; - metaforização pela cor.

Observamos que a temática *campo de trigo* interpela a IESE, colocando-a em alteridade (des) contínua, se subjetivando na representação do semeador e do ceifeiro. Percebemos que há uma auto-identificação dessa instância enunciativa com os trabalhadores rurais e com a natureza.

Por essa identificação constatamos que a IESE está inscrita não em uma, mas em várias FDs, a saber: FD religiosa, FD filosófico-humanista, FD filosófico-política, possibilitando que, no interior desse espaço pictórico, haja enunciados que serão retomados e reformulados.

Detectamos o discurso filosófico-humanista quando a IESE enuncia plasticamente as pessoas humildes, o trabalho rural e a natureza. Ciente da relevância em representar esses elementos, a IESE busca uma idealização do homem e do trabalho, compreendendo-os como essenciais à vida.

Essa idealização transparece em sua própria busca pela valorização do seu trabalho e o silenciamento por não conseguir vender seus quadros. Acrescente-se a isso sua auto-identificação com a terra, com o trabalho e com os camponeses.

Ao nos apresentar uma realidade social da época, a IESE deixa emergir o discurso humanista que se expõe na representação de trabalhadores rurais, mostrando a dureza do ofício de lavrar a terra, de semear e de colher. Esses elementos enfatizam o processo histórico que, ao longo do século XIX, trouxe uma primazia para o poder econômico, do qual emergia uma sociedade capitalista. Esse fato nos indica sua posição ideológica, inserindo-o num discurso filosófico-político.

Portanto, observamos na materialidade pictórica, que a IESE está em constante alteridade, ora no lugar discursivo de um trabalhador rural ora no lugar social de um pintor que traz em sua referencialidade polifônica, um engajamento político, fruto de uma inscrição filosófica humanista. Esses deslocamentos instauram processos de identificação ou de desidentificação em relação a esses lugares.

A crença numa sociedade igualitária, a preocupação em ampliar saberes, em valorizar o trabalho, principalmente, o trabalho das pessoas humildes, lhe impõe uma necessidade de reconhecimento do quão nobre é seu próprio trabalho, revelando-nos uma denegação pela falta.

Pêcheux (1997) nos explica a denegação por meio da noção de *contradição*. Dessa maneira, podemos dizer que existe uma *crença* da igualdade social, perpassando as obras que estão em análise, a qual leva IESE a uma *fabulação* da própria luta de classes,

gerando, assim, o *engano* de uma sociedade harmônica, comprometida com a coletividade.

Os elementos de regularidade pinçados das obras (em especial T1 e T2) refletem o espaço social rural, com as plantações de trigo, com os trabalhadores rurais, que se representam nas figuras do semeador e do ceifador. As cores foram ressaltadas em sua maior intensidade, provocando um contraste tonal de modo a evidenciar a imagem do semeador, lhe destacando no campo lavrado.

Na tela (T2) “campo de trigo com ceifeiro ao sol” ocorre o contrário, o ceifeiro é praticamente ofuscado no brilho intenso do amarelo que recobre quase toda tela, nos conduzindo para uma opacidade de sentido.

A IESE se inscreve, também, em uma FD religiosa na auto-identificação com as figuras do semeador e do ceifeiro, o que nos remete ao discurso bíblico, direcionando para as parábolas “O semeador” que está nos Evangelhos de São Mateus e São Lucas e a do “Joio” em São Mateus. Tratam-se, pois, de elementos que apontam para vestígios de uma MD.

Ao representar essas duas figuras, a IESE o faz numa tomada de posição, que o insere em um lugar social idealista, provocando o deslocamento das parábolas e, conseqüentemente, sua re-significação.

Portanto, os sentidos passam a ser produzidos a partir de uma inscrição ideológica da IESE, da forma como vê a realidade social e política da qual faz parte. Analogamente, sua pintura tem uma relação de semelhança com as parábolas bíblicas, pois, sua obra pode simbolizar uma narrativa pictórica que transmite uma mensagem, talvez seu desejo de ensinar.

Na tela (T3) “campo de trigo com corvos”, percebemos a ausência das figuras (semeador e ceifador) e do sol, instaurando assim, um silêncio. A inscrição patêmica da IESE se dá por meio das cores: azul, amarelo, preto, e a disposição das pinceladas produzindo deslocamentos.

O azul do céu, justaposto com generosas pinceladas de cor preta, realça o efeito do contraste entre o amarelo do trigal maduro e o céu escuro, revelando um misto de esperança e angústia, alegria e abatimento.

Considerando o comentário de Dondis (2007, p.60), sobre a relevância da direção das linhas que se “voltam para um efeito e um significado definidos”, percebemos nesta tela, movimentos de linhas e traços que oscilam entre diagonal, vertical, horizontal,

produzindo um efeito de movimentos convulsivos, indiciando um estado patêmico desordenado.

O sol que antes iluminava, cede lugar a um céu coberto de nuvens, assinalando a alteridade da IESE, entre o entusiasmo e o abatimento. A hesitação apresenta-se na representação dos três caminhos com perspectiva invertida, indicando indecisão diante de determinadas escolhas que às vezes se apresentam.

A IESE encontra-se no lugar discursivo trabalhador-missionário, professando sua arte como uma ‘religião’, buscando no seu trabalho, reconhecimento, intensidade e harmonia. Para esta instância, arte, Deus e natureza caminham juntos, seria o amálgama de sua arte.

Assim, semear sua arte e por meio dela revelar suas ideias, suas inscrições ideológicas, seu aprendizado na vida mostram que a enunciação pictórica representa uma tomada de posição dessa *instância enunciativa sujeitucional esteta*.

Essas considerações corroboram para pensarmos que o discurso pictórico não é transparente, possui uma pluralidade de sentidos não fixos, transformando-se juntamente com as modificações sociais e políticas que ocorrem numa sociedade. De acordo com Pêcheux (1993) “no discurso não vamos achar transparência, mas opacidade e um certo mutismo”.

Desse modo, a religiosidade traspasa sua obra. A IESE se constitui na imagem de um sujeito outro, isto é, o sujeito-semeador que cuida e prepara a terra para receber a boa semente, tornando seu trabalho sagrado. Da mesma forma, enquanto sujeito-ceifador implica na colheita, o tempo de colher os frutos da semente que foi plantada.

A IESE, por meio de suas inscrições ideológicas se insere na alteridade entre a religiosidade, a idealização do trabalho, o amor pela natureza, a preocupação com problemas sociais e seu comprometimento com a arte. Sendo assim, cremos ser possível mostrar como discursos outros estão presentes na memória discursiva, podendo ser retomados e re-significados no interior de uma obra plástica.

Resumindo o Capítulo Terceiro

Neste capítulo elaboramos e apresentamos as ferramentas para que possamos construir a análise do *corpus* em questão, assim, buscamos:

a) esboçar, por meio da potencialização discursiva da materialidade pictórica, levantar elementos de potencial significação na superfície plástica, com o objetivo de perceber evidências e regularidades que se apresentem no *corpus*.

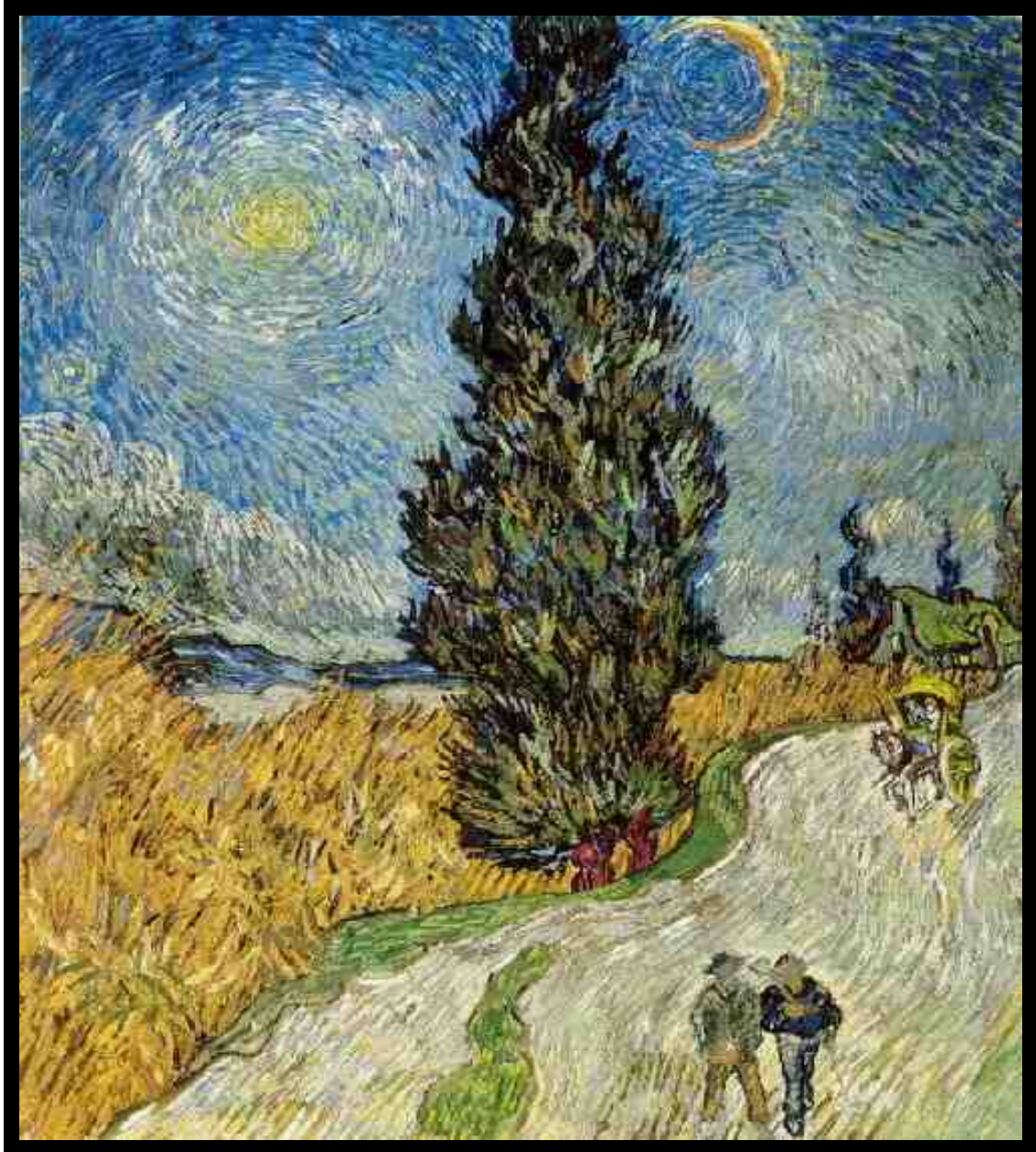
b) compor o mecanismo de Quintessência, formada por conceitos que fazem uma interface entre as bases conceitual, referencial e complementar. Para isso elegemos como ponto de centralidade o conceito de *instância enunciativa sujeitidual esteta* (IESE); no eixo das macropolaridades: os conceitos de *condições de produção* (significações designativo-determinantes) e *policromia* (significações descritivo-explicativos) e no eixo das micropolaridades a *dialogia* (significações designativo-determinantes) e os *sentidos* (significações descritivo-explicativos).

c) representar, por meio do dispositivo metodológico do sinóptico do paradigma indiciário, os elementos que participam da semiose pictural, para visualizarmos a organização enunciativa desses elementos.

d) esboçar o trajeto de análise, para construir uma reflexão acerca do processo de análise pictórica, destacando os estágios descritivo, interpretativo e relacional.

CAPÍTULO 4

DIALOGIA ESTÉTICA EM VINCENT VAN GOGH



Road with Cypress and Star- Oil on canvas - 92 x 73 cm - Otterlo: Kröller-Müller Museum
Saint-Rémy: 12-15 May, 1890
van Gogh

Existe na pintura algo de infinito – não posso lhe explicar mais que isso, mas é uma coisa admirável para exprimir uma atmosfera. Existem nas cores coisas escondidas de harmonia e de contraste que colaboram por si próprias, e das quais não poderíamos tirar proveito sem isto.

van Gogh

Introdução

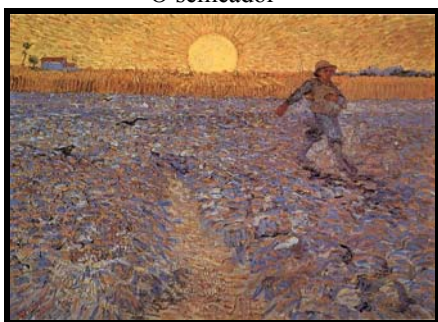
Neste capítulo daremos início à análise do *corpus* com base nos elementos realçados na construção das matrizes: *potencialização discursiva pictórica* I, II e III e na *matriz interpretativo-relacional*.

Com os elementos da materialidade pictórica, analisaremos o processo discursivo plástico sob a perspectiva da significação. Consideraremos a produção de sentidos, os atravessamentos e a interpelação experimentada pela IESE, ao longo de seu percurso sócio-histórico e ideológico.

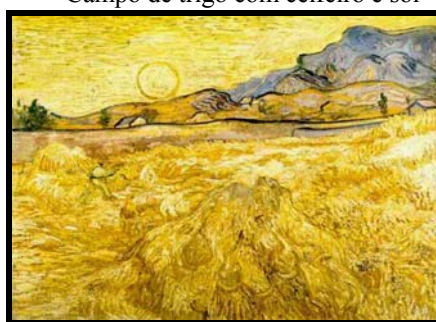
Desse modo, exploraremos elementos do *plano polifônico-evanescente* (polifonia, policromia e poliesteticia) em conjunto com o *sinóptico do paradigma indiciário*, de maneira a investigar as imagens em sua disposição, num espaço estético simbólico, tendo em vista a interdiscursividade que subjaz à obra do artista, identificando a interdiscursividade das cores e como vozes outras atravessam a enunciação pictórica.

Para isso, retomaremos as seguintes questões de pesquisa: como a IESE se constitui, no processo de instauração das manifestações enunciativas do discurso estético na produção pictórica? Quais são os traços de manifestação pictórica que funcionam como operador discursivo e têm uma significação, enquanto semiose do processamento imagético? E, por fim, como a imagem é enunciada, a partir de uma interpelação policrômica? Portanto, temos por meta nesta pesquisa, responder a estas indagações, ao longo das análises que se inicia com o seguinte *corpus*:

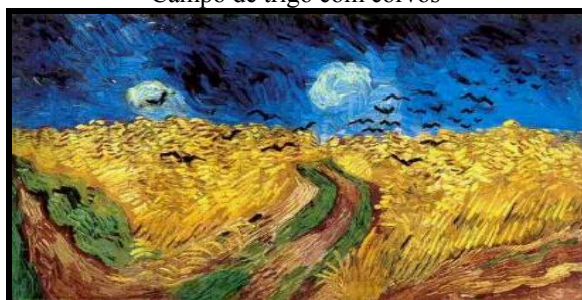
O sementeiro



Campo de trigo com ceifeiro e sol



Campo de trigo com corvos



4.1. Enunciatividade pictural I – Solstício de verão

Fase em Arles – junho de 1889

Observamos nesta obra a representação, em primeiro plano, de um vasto campo, preparado para a sementeira do trigo. A direita sobressai a figura de um trabalhador na lida de espalhar a semente sobre o solo. Verifica-se um sulco no terreno, abrindo um caminho que logo se fecha, direcionando para um ponto entre a casa à esquerda e o sol no centro do horizonte.

O Semeador⁵⁴



Constata-se que as cores utilizadas no primeiro plano são frias, indo do azul a tons arroxeados, violáceos, entremeando pitadas de vermelho, laranja e branco. O preto utilizado salienta os contornos e dissimula alguns corvos que sobrevoam, à esquerda, o campo lavrado.

No segundo plano da tela temos uma faixa de trigo, ainda por colher, representada em pinceladas verticais de laranja, provocando o contraste simultâneo entre o azul e sua complementar, o amarelo. Temos, portanto, uma cor fria (azul) em oposição a uma cor quente (laranja).

⁵⁴ Óleo sobre tela, 64 x 80,5 cm – Museu: Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller
<www.vggallery.com> acessado em 20 out.2009.

No terceiro plano, nos encontramos com um céu amarelo, iluminado por um sol que se declina suavemente no horizonte. As pinceladas são curtas, separadas e em diagonal, sugerindo um efeito de movimento. O uso do amarelo, laranja, vermelho e verde neste céu ocasionam o efeito de um dia quente que chega ao fim.

À esquerda desse plano, temos uma casa de paredes azuis e telhado vermelho, ao lado duas árvores, uma se sobressai à outra, no tamanho e na sua forma retorcida, enquanto que a segunda, é menor e apresenta uma verticalidade. À direita, visualiza-se um bosque com os mesmos tons utilizados no campo lavrado e nas paredes da casa.

O contraste é evidenciado pelos tons de amarelo do céu e do sol entre o campo lavrado, cuja tensão dirige o olhar para a força do solo, preparado para receber a semente.

Com essa policromia a IESE produz um contraste simultâneo, quebrando com o violeta (cor fria) a intensidade e o calor do amarelo (cor quente). Dessa forma, provoca efeitos de tranquilidade, quando desviamos o olhar do céu para o campo lavrado. Este efeito é conseguido porque o violeta abranda a intensidade do amarelo, mas, simultaneamente o torna mais evidente como apresentado no capítulo 1, seção 1.4.4, p.65.

Essa fase resulta num período de descobertas e interpelações em que a IESE é apresentado à paleta de cores, bem característica de Arles, nos arredores de Paris. Nessa época, a IESE descobre a luminosidade, e com ela, o que a cor poderia lhe proporcionar.

O marco desse período é uma ampla produção pictórica, em que cada tela era vista como um terreno fértil sobre o qual semeava suas cores, seus traços, para depois colher os frutos, traduzidos em sentido, obtidos por meio da integração que esses elementos produziam.

Consideraremos o sol como elemento produtor de relações indicadoras de um ciclo de comportamento entre a IESE e o objeto estético, situados em um dado acontecimento pictórico. O ciclo de comportamento, aqui, se refere aos diferentes estados que o sol se apresenta na natureza. Esses estados podem ser de intensa luminosidade, em que uma paisagem vista num dia ensolarado pode parecer reluzente e apresentar distintas variações tonais. No entanto, se vista num dia nublado perde tais características, torna-se sombria e monótona. Assim, a luz solar muda a aparência das coisas e pode intervir no fazer artístico de uma IESE.

Dessa maneira, o acontecimento campo de trigo e semeador, por meio da IESE, em sua interpelação, será colocado na tela em branco, promovendo a entrada de uma

intervenção de outricidade no discurso pictorial. Existe um princípio⁵⁵ que organiza o acontecimento, podendo ser retomado num espaço de memória, ou seja, a *IESE* pode entrelaçá-lo em diferentes discursos, vindos de distintos momentos da história e de lugares sociais. Da mesma forma, a *IESE* poderia vinculá-lo ao momento presente da tessitura da obra.

Essa *IESE* ocupará diferentes lugares discursivos (FD religiosa, FD filosófico-humanista, FD filosófico-política) ao longo de sua práxis, de maneira a revelar suas inscrições *poliestéticas*⁵⁶, que se manifestarão por meio de índices estéticos de tempo, espaço, proxêmica, patemia e interpelação.

Nessa perspectiva, o sol se configura numa conjuntura de representações⁵⁷, revelador de uma alteridade e movência, numa dualidade espácio-temporal. Essa dualidade ocorre na alternância entre alvorecer e entardecer. Na obra em questão, o sol se pondo, fecha um período do dia que recomeçará a cada aurora. Assim, a natureza segue nesse duo contínuo. Essa representação de entardecer se instaura enquanto elemento transformador desse ciclo duo contínuo, produzindo a metáfora do ciclo natural de preparar a terra, semear, nascer, cultivar e colher.

O sol, no espaço enunciativo plástico, é carregado de um devir que produz uma integração dos elementos da composição estética no interior de um *princípio de evanescência*⁵⁸, por meio do qual a *IESE* organiza sua enunciatividade. Dessa forma, o procedimento pictórico espácio-temporal se constitui como um processo identitário, caracterizador de inscrições enunciativas, por meio de elementos inseridos na enunciação pictórica.

O índice espácio-temporal, no interior da enunciação, produzirá uma interdiscursividade entre os elementos, porque traspassa uma memória discursiva pelas condições históricas que a constituem. Trata-se, pois, de uma constituição singular da condição de *IESE* nos crivos de contradição, equivocidade, opacidade, movência e deslocamentos entre FD's, no interior da narrativa plástica. Não podemos deixar de

⁵⁵Estamos tomando por princípio o ponto de vista foucaultiano (1992, p. 61) que considera o autor enquanto “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência”, seria a instância produtora e um princípio que organiza e controla o discurso.

⁵⁶ Conforme descrevemos no Capítulo 2, *Metadiscursividade em cena* p. 118 na seção 2.3.7.

⁵⁷ Quando falamos em conjuntura de representações nos referimos às condições espácio-temporal que cercam a situação enunciativa. O sol estabelece a relação entre os demais elementos compositivos da enunciação pictórica (campo lavrado, campo não colhido, árvores e bosque, semeador, caminho aberto).

⁵⁸ Conforme conceituamos no Capítulo 2, p.118, na seção 2.3.7.

mencionar, também, a (des) continuidade da construção pictorial em que se funda a enunciação.

Os índices de poliesteticia se relacionam aos elementos da composição imagética: árvore – bosque – caminho aberto no campo de trigo lavrado – campo de trigo não colhido – campo lavrado e o sementeiro.

Procuramos caracterizar o sol como representante de um ciclo natural e dual no mundo. Ele nos remete ao solstício de verão, trazendo o caráter caloroso e entusiasta dessa estação, evocada pela natureza e que se transforma na tela. É o ciclo de manifestação da vida e da fertilidade.

Podemos dizer que o sol traduz a transformação que ocorre na espacialidade da tela. É o ciclo agrário, envolvendo a partição, no primeiro plano do campo com a terra preparada para receber a semente e, no segundo plano, com um campo de trigo amadurecido, pronto para ser colhido. O ciclo temporal é acentuado pelo ocaso, declinando mais um dia de trabalho.

O verão representa as forças reunidas (em vigor, produção de coisas novas, em estímulo, em impulso de vida) preparadas, podendo ser o momento de criação e atuação, da plenitude e da conexão com a natureza, enquanto o sementeiro figura como um símbolo de trabalho delimitador de uma classe social.

Outro aspecto que se verifica é o silêncio⁵⁹ que perpassa a obra plástica. Consideramos que há *silêncio como excesso* – dizer demais; o que é dito, sobrepondo o que não se diz – e *silêncio por ausência* – não dizer – pois são processos complementares.

Observa-se que na enunciação plástica o silêncio por excesso se manifesta na representação da figura do trabalhador semeando, pois a *IESE* destaca a imagem, fazendo com que ela se sobressaia em relação aos demais elementos. O mesmo ocorre com a dimensão dada ao sol e sua luminosidade no céu. Pinceladas generosas de tinta são aplicadas, de forma a dar relevo na amplitude do campo lavrado.

O silêncio por ausência se mostra na representação do trabalhador, porque, primeiro, a *IESE* buscou na exterioridade, algo que lhe significasse e, em seguida, estabelece uma relação entre eles (pintura e trabalhador) para construir seu discurso. Logo, ocorre um apagamento sobre a historicidade e a origem dos sentidos produzidos.

O silêncio enquanto ausência, neste caso, o entendemos como gerador da representação emblemática do sementeiro⁶⁰, pois, ao enunciar a *IESE* se inscreve numa FD,

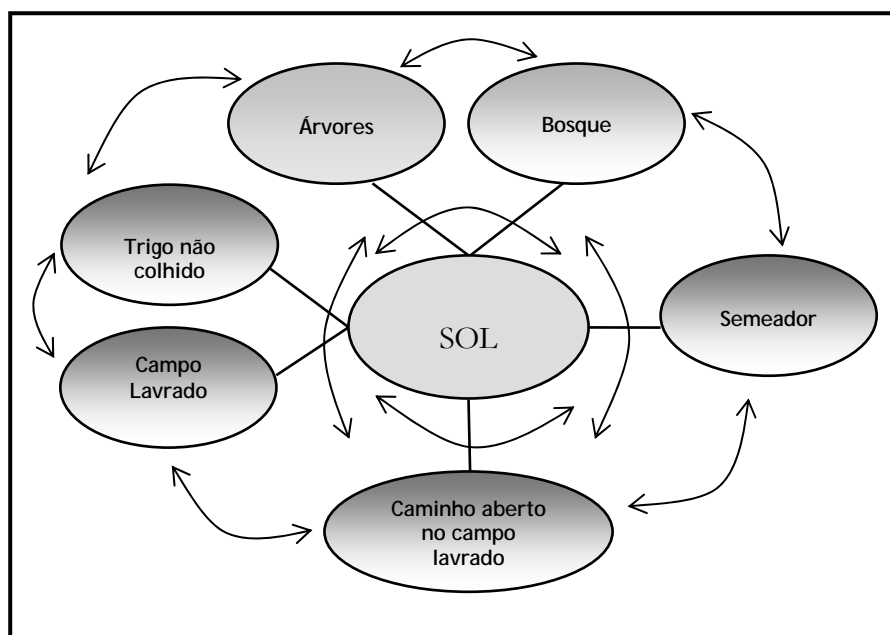
⁵⁹ Conforme discutimos no Capítulo 2, p.122, na seção 2.3.9.

produzindo deslocamentos. Sua inscrição na FD lhe possibilita trazer elementos provenientes de diferentes situações sociais, de momentos históricos outros, que se presentificam por meio de condições de produção outras, constituindo sentidos outros. Assim, esse deslocamento promove uma movência de sentidos da ordem de uma historicidade e de uma MD.

Desse modo, o discurso se estabelecerá em formações imaginárias, as quais permitirão a transição de situações empíricas para posições ocupadas pela *IESE* no discurso. Tais posições, dizem respeito ao social e ao ideológico que a constitui e que se materializa em seu processo de discursivização.

Nesta obra em análise, a figura do camponês, semeando a terra, configuraria um silenciamento da religiosidade da *IESE*, decorrente de um intenso envolvimento que manteve com a religião desde a infância, chegando à juventude com uma leitura profunda da Bíblia.

A partir dessas considerações, associaremos tais elementos a sinais de interdiscurso, advindos da policromia, da polifonia e da poliesteticia aqui representados na septessência do “o semeador”:



Tomamos como ponto cêntrico o sol em sua relação de deslocamento na ciclicidade espacial do campo de trigo. Nas fronteiras desse espaço se instauram: i) na macropolaridade vertical temos uma relação bipolar do *sol* com as *árvores* e o *bosque* e

⁶⁰ De acordo com o exposto no Capítulo 2, p.122, na seção 2.3.9 (*ibidem*).

uma relação unipolar do *sol* com o *caminho aberto no campo lavrado*; ii) na micropolaridade horizontal, temos uma relação bipolar do *sol* com o *trigo não colhido* e com o *campo lavrado* e uma relação unipolar do *sol* com o *semeador*.

Na relação macropolar de bipolaridade do *sol* com as *árvores* e o *bosque* temos uma determinação espácio-temporal, porque determina a estação do ano no espaço do campo, com o matiz da cor determinando essa significação temporal – pôr-do-sol. As *árvores* e o *bosque*, portanto, delimitam um terceiro plano depois do trigo maduro.

Na relação do *sol* com o *caminho aberto no campo de trigo lavrado* dizemos que este caminho direciona a representação do laço familiar, da casa à esquerda, sendo interrompido no meio do campo arado.

A septessênci⁶¹ diz respeito às múltiplas possibilidades de associarmos relações entre elementos da cena pictórica, construindo equivalências que nos permitiram associar combinações – para isso utilizaremos o Sinóptico do Paradigma Indiciário⁶² – entre elementos constituintes – traços – (pinceladas curtas, oscilantes, vibrantes), elementos constituídos – operadores visuais – e elementos constitutivos – sinais e emblemas – reveladores da inscrição social, política, filosófica, cultural do sujeito-esteta na obra.

No horizonte ao longe, lentamente o sol executa seu deslocamento, renovando o ciclo de mais um dia – entardecer –, envolvendo o trigal com leves nuances de sombras, usadas propositadamente pela *IESE* de modo a sugerir esse jogo de claro/escuro, organizado pela oposição de duas cores complementares: amarelo e violeta.

Percebe-se que a *IESE* enuncia o final de um dia de trabalho. Pincela sobre a tela, uma narrativa pictórica com toque naturalista. Numa perspectiva de inscrição discursiva religiosa, seria possível afirmar que o sol aparece como se representasse uma imagem de uma divindade, pois remonta uma simbologia de um elemento que dá a vida, por meio do alimento que brota da terra, saciando a fome do homem.

O devir-cor se configura por meio da evanescência da imagem, ou seja, um devir-cor que se apresenta por meio dos elementos que compõem a representação estética do semeador. A *IESE* resgata saberes dos seus estudos sobre as cores complementares resultantes de um devir-campo de trigo, e os posiciona numa dada ordem discursiva pictórica para que signifiquem.

⁶¹ Derivada do dispositivo da N-essência, conforme apresentamos no Capítulo 3, seção 3.1, p.137.

⁶² Conforme apresentamos no Capítulo 3, seção 3.4, p.150.

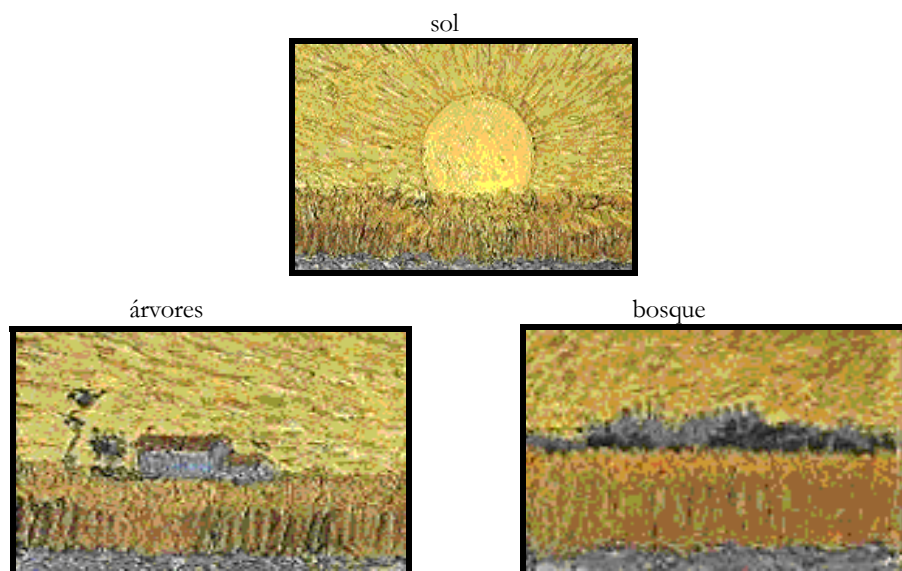
Dessa maneira, a evanescência irrompe uma disposição em que são organizados esses elementos (operadores visuais, traços, sinais e emblemas) dispostos sobre a tela, possibilitando que essa conjuntura produza efeitos de religiosidade, numa retomada da MD, trazendo à tona a parábola do semeador e os efeitos enunciativos de representar o rigor que é a lida no campo.

Por isso, dizemos que o ato da semeadura representa um movimento de simultaneidade quanto ao posicionamento filosófico-humanista e o posicionamento religioso da IESE, evidenciando um conflito entre as duas posições.

Assim, a materialização do enunciado pictórico derivará da práxis dessa *IESE*, projetada por meio de cores, formas, texturas, luz numa dada situação, passível de atribuição de sentidos.

Na triplêssência – *sol* – *árvores* – *bosque* –, o sol, na sua luminescência, recobre de brilho, colorido e calor os campos, determinando a temporalidade da estação (verão), na qual se encontra a *IESE*.

Esta seria uma estratégia discursiva, utilizada pela *instância enunciativa subjetudinal esteta* para simbolizar o sol enquanto manifestação divina. Para isso, o posiciona no centro da enunciação pictórica, envolvendo a natureza, e re-significando-a.



Dessa forma, metaforizamos o sol enquanto representação de divindade. Segundo os dizeres de Chevalier & Gheerbrant (2003, p. 836), este “seria – o olho de Deus – aquele que tudo vê – cobrindo os homens sobre a terra”.

Esse dizer evidencia a maneira como a *IESE* representa o sol, um halo dourado luminoso, dissipado em pinceladas curtas e diagonais, produzindo um efeito de expansão de luz/calor e um efeito de trans-substanciação no halo que circunda o sol, espalhando-se pelo céu.

Relacionamos esse efeito de trans-substanciação à maneira singular como ele faz o círculo para representar o sol em luz difusa, nos remetendo à auréola dourada que cinge, em algumas representações imagísticas, a cabeça de Cristo, da Virgem Maria e de alguns Santos, retratados por vários pintores ao longo da história.

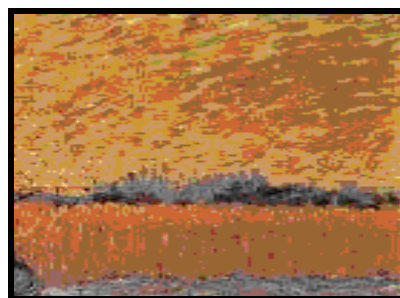
Essa narrativa pictórica poderia indicar que as palavras de Deus não estão apenas no interior do Livro Sagrado, mas, também, espalhadas na natureza. Assim, a *IESE* mobiliza operadores visuais e os articula, de modo a manifestar sua fé, seu amor à natureza e sua posição em relação às pessoas menos favorecidas. Dessa articulação, há deslocamentos e movências de efeitos de enunciação, produzidos pela termicidade das cores complementares, acentuando ou diminuindo a “temperatura” com elas.

Desse modo, árvores e bosque poderiam estar representando, emblematicamente, aspectos da vida, concernente às pessoas que rodeavam a *IESE* naquele acontecimento.

Por isso, elaboramos a seguinte percepção enunciativa: a primeira árvore à esquerda, apresenta-se retorcida e alongada, provocando um efeito de fragilidade, pouco estável; reportando ao ser humano, diríamos ser a representação de pessoas artificiais (retorcidas), representantes da burguesia e se distanciavam da classe proletária (alongada).

A segunda encontra-se em posição vertical e encurtada (reduzida em altura) produz um efeito de estabilidade, de segurança, que poderíamos relacionar um sujeito honesto, íntegro, mas que está em posição inferior ao primeiro.

O bosque à direita se apresenta denso, uma pequena floresta, produzindo o efeito de inacessibilidade e o efeito de diminuição da temperatura, como se pode examinar nos fragmentos:

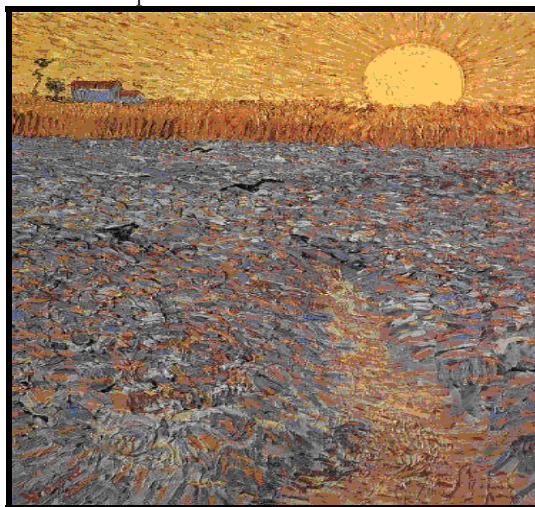


Assim, em nossa percepção pessoal, poderíamos dizer que o bosque representaria um lugar (um país, uma cidade, uma vila), onde vive uma diversidade de sujeitos (representados pelas diferentes árvores que compõem o bosque), que recebem diferentes categorizações, impostas pela sociedade quanto à classe social, religião, política, trabalho, filosofia, cultura. Sujeitos de classes com filosofia ou política diferentes àquela que predomine, terão dificuldades para se deslocar nesses espaços.

O sol se destaca no centro da tela com sua luz crepuscular, ainda provocando efeitos de luminosidade. Assim, a *IESE* chama a atenção para a espacialidade do campo de trigo lavrado, que representaria a fertilidade, ou seja, a terra preparada para receber a semente, da qual se produzirá o alimento para sustento do homem.

Na macropolaridade, temos o *Sol – caminho aberto no campo lavrado*. Este caminho interrompido nos direciona ao trigal maduro, e indica para a casa ao fundo com suas paredes azuis e telhado vermelho e o sol. Alguns corvos perpassam o trigal colhido indo em direção ao campo de trigo maduro.

macropolaridade sol – caminho aberto



Para Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 196), a casa pode simbolizar o centro do mundo, seria a imagem do universo, assim como a cidade ou o templo. Pode, ainda, ser um símbolo feminino no sentido de refúgio, de proteção.

Já os corvos (*ibidem*, p.293) que sobrevoam o campo lavrado, podem nos remeter, como sugerem os autores, ao sentido oriental que lhes é dado principalmente no Japão, simbolizando um mensageiro divino, aquele portador de boas novas.

A memória discursiva da *IESE*, por meio do interdiscurso disponibiliza dizeres que a atravessam de maneira diferente a cada situação discursiva. Ao se circunscrever na

FD família, a IESE resgata uma historicidade por sua identificação com a FD que a assujeita no momento da enunciação. Por isso, traz elementos como a casa e os corvos.

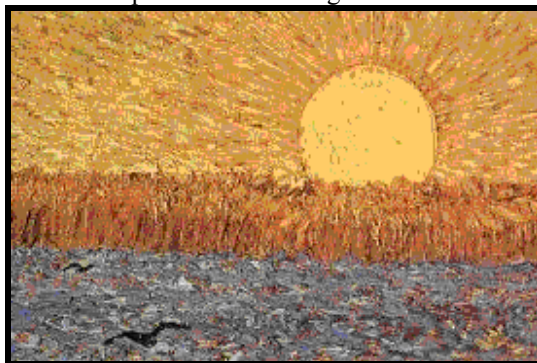
Tal argumento é apoiado pelas condições de produção do período em Arles, no qual a IESE é interpelada pela arte japonesa. Esta arte empregava um alto e intensivo grau colorido e luminosidade, no emprego das cores na enunciação de imagens. Seria possível hipotetizar, portanto, que nesta cidade no sul da França, a *instância enunciativa sujeitucional esteta* encontra uma representação de um “Japão” imaginário, com paisagens banhadas de sol, luz e intenso colorido.

Dessa forma, a casa representaria um lugar seguro para onde se pode retornar, no entanto, esse lar ficava cada vez mais distante para a IESE. O caminho que se estende em meio ao campo lavrado direcionando para a casa ao fundo poderia ser um indício da simbologia do seu antigo domicílio e o distanciamento evidencia-se pela perspectiva que situa a casa ao longe em relação ao primeiro plano da tela.

Percebemos que, no interior de uma FD, poderemos ter inúmeras inscrições discursivas outras como: o discurso político-filosófico, o discurso religioso, o discurso humanista, que atravessam não só as inscrições da IESE, como influenciam acerca de suas tomadas de posição no seu encaminhamento enunciativa enquanto instância-sujeito

Examinada a macropolaridade, trataremos agora da micropolaridade horizontal. Temos aqui uma relação entre o *sol* e o *trigo não-colhido (maduro)* como sendo da ordem de uma determinação temporal, porque delimita uma fase do ciclo agrário; o *campo de trigo lavrado*, por sua vez, aparece como sendo uma significação discursiva de determinação espacial-proxêmica-plástica, na relação de proximidade do campo no primeiro plano da tela. Na relação com o segundo plano, a relação entre esses planos é intesificada, pelo uso de um contraste simultâneo das cores entre um e outro.

micropolaridade sol – trigo não colhido



A *IESE* articula as cores para acentuar seu contraste entre os campos de trigo, ou seja, o amarelo ao lado do violeta se intensifica, provocando um efeito de termicidade em alteridade entre o quente e o frio, reforçando uma significação dos campos de trigo em oposição. Esse efeito contrastivo-opositivo, desequilibra, chama a atenção, pelas cores complementares e pelas variadas maneiras de pincelar: para o céu, em diagonal usa pinceladas curtas, para o trigo maduro, usa linhas na horizontal para evidenciá-lo e para o solo usa pinceladas curtas, impastadas e agitadas.

Na micropolaridade unipolar temos o *sol – semeador*.



O semeador como elemento de interpelação, sobressaindo-se em relação ao campo lavrado, assinalando a relevância do trabalho com a terra e a valorização daquele que o desempenha. Isso nos mostra que, ao representar o trabalho no campo, isso não exclui a coexistência de sentidos outros. Cada enunciado pictórico relaciona-se com outras formulações, com outros caminhos que se cruzam e constituem identidades, por meio da retomada da MD.

Assim, o trabalho representa a dignidade do homem, ou seja, um homem é digno e honrado quando tem seu trabalho e este é exercido com um determinado fim, no caso sustentar a família, o que nos remete a dizeres bíblicos “do suor do teu rosto comerás o teu pão...” Gen (3:19).

A significação advinda desse enunciado remete à preocupação da *IESE* com o social, com uma sociedade mais justa que soubesse valorizar homem, trabalho e natureza. Encontramos, também, um atravessamento do discurso religioso, balizado por uma MD, trazendo à baila uma reflexão em torno da parábola do semeador.

Esse fato se torna evidente pela interpelação religiosa que orientou a infância e parte da juventude da *IESE* levando-o a fazer leituras e estudos bíblicos mais aprofundados. Durante algum tempo foi pregador (queria tentar a carreira religiosa) entre

operários de minas de carvão em Borinage, uma região pobre na Bélgica. Essa prática vivencial entre pobres, excluídos da sociedade, influenciou sobremaneira sua arte.

Dessa maneira, vivenciou a miséria daquelas pessoas, cuidava de doentes, dava aulas às crianças e compartilhou o que tinha com eles. Suas idéias políticas e sociais transpareciam em seus sermões, inquietando a cúpula da Igreja Reformada Holandesa, abrindo um outro horizonte aos mineiros.

Isso provocou sua suspensão da função de pregador, o que o deixou frustrado com a Igreja como instituição. O resultado foi seu rompimento com a igreja, mas isso, não elide sua fé nem suas crenças, apenas fitava seus representantes como opressores e hipócritas.

Assim, verificamos que nas discursividades que transpassam a enunciação pictórica em análise, existe uma instabilidade de sentidos, uma vez que são produzidos por uma instância-sujeito em alteridade (des) contínua, contribuindo para que se tenham diferentes sentidos ao interpretar uma obra. Passemos agora, a examinar elementos da materialidade pictórica que são instauradores de significações, a saber: a polifonia, a policromia e poliesteticia.

4.1.1. Esboçando os elementos do Plano polifônico-evanescente⁶³

Na obra proposta, a transparência se dá pela interpelação sofrida pela *IESE* em relação à temática – campos de trigo – e as cores da região.

A *IESE* é interpelada pelas cores e pela luminosidade que incide sobre a paisagem mediterrânea. Dessa forma, é atravessada pelo interdiscurso policrômico, inscrevendo-se num processo de re-significação na tessitura das cores. A paleta de cores é utilizada de maneira a metaforizar o que lhe é dado pela natureza, ou seja, o azul do céu, o amarelo da palha dos cereais, o vermelho do solo mediterrâneo, e, primordialmente, a luminosidade.

Logo, esses elementos se colocarão em dialogia sobre a paleta da *IESE*, levando-a a tomar posições, que a colocarão em uma alteridade (des) contínua entre os sentidos e a significação por eles produzidos, a partir das imagens que tem à sua frente.

Dessa maneira, a *IESE* toma a posição de função-esteta, inscrito num processo de identificação cromática, subjacente à sua referencialidade polifônica, em que as cores funcionam como vozes de sua inserção político-ideológica-histórico-cultural-estética, e se

⁶³ De acordo com o exposto no Capítulo 2, p. 119, na seção 2.3.7.

apresentam nessa produção imagética, enquanto atravessamentos de uma interdiscursividade.

Podemos dizer que o discurso humanista corresponde ao sinal poliestético na manifestação de como é representado o trabalhador rural. Há uma figura sem definição, uma figura universal que se sobressai verticalmente, numa proporção perspectiva que a torna maior diante da espacialidade do campo lavrado.

Conseqüentemente, o vinculamos ao índice de proxêmica (afastamento), porque a maneira como organiza os elementos da cena, e a perspectiva usada no interior do quadro, possibilita considerar que a IESE estava num plano mais alto e mais distante da cena que tinha ao alcance dos olhos para retratar.

A incorporação da figura com o campo lavrado, conseguida pelo uso de cores análogas, aquelas semelhantes em sua composição (azul – azul-arroxeadado), ressalta uma aproximação que a instância enunciativa mantinha com os camponeses.

Portanto, identificamos proxemicamente que a IESE mantinha uma relação de aproximação com o espaço rural e com os sujeitos que faziam parte dele. A amplitude do espaço dos trigais pode ser relacionada ao seu gosto pela liberdade, em denegação aos espaços fechados, pois desde sua infância se integrara bem à natureza e a espacialidade do campo.

Aproxima o campo lavrado e distancia a figura do trabalhador a qual não temos uma visão definida, distorcida, pouco clara. O que pode sinalizar para uma distância social, que ele queria evidenciar em relação à sociedade da época que ignorava as dificuldades enfrentadas pelos camponeses.

Outro sinal poliestético que encontramos na obra é a patêmia. O aspecto patêmico diz respeito à configuração estética das emoções na representação pictórica e se dá por meio dos operadores visuais – índice constitutivo da pintura – conjuntamente ligado a cor.

O aspecto patêmico é ressaltado por meio de alguns elementos como, a forma, o tom, a direção, a cor, a textura, a dimensão, a linha, o movimento. Esses elementos nos indicam o estilo e a singularidade da IESE sendo constituintes da pintura, e no sinóptico do paradigma indiciário denominam-se *traços*.



Neste fragmento da obra podemos ver que os operadores visuais se apresentam dispostos nas pinceladas curtas e separadas em diagonal no céu, na verticalidade do campo maduro, das árvores e da casa. A linha neste caso é o divisor do espaço entre os dois campos, de maneira a reforçar o contraste simultâneo⁶⁴, entre o azul com leves nuances de azuis-arroxeados e laranja com nuances de vermelho. A divisão é também demarcada entre o campo maduro e o poente.

Esses índices, juntos, imprimem ao quadro dinamicidade, associada e enfatizada pela policromia no emprego das cores primárias, como por exemplo, o azul nas paredes da casa e o vermelho no telhado, contrastando com o verde das árvores.

Tal dinamicidade traz entusiasmo, vivacidade, é como se o “calor” proporcionado pelas cores aquecesse a paisagem, identificando o sentimento que corresponde ao ser, quando situado nessas condições patêmicas, apresentada pela significação das cores.

A direção, na diagonal, segundo Dondis (2007, p. 60), tem “referência direta com a idéia de estabilidade”. Na obra, a diagonal equilibra e ao mesmo tempo provoca uma “tensão” entre o amarelo-alaranjado do céu e do trigo maduro com o azul-arroxeadado do campo lavrado.

Assim, as duas primeiras produzem o efeito de aquecimento, enquanto a segunda produz o efeito de esfriamento, juntas se intensificam, provocando um choque, um conflito, justamente por se oporem.

Desse modo, as cores são ordenadas em polaridade para enfatizar a relação de contraste entre as cores quentes e as cores frias. O uso desse contraste torna mais eficaz o efeito visual que elas possam proporcionar como acontece no fragmento acima.

Portanto, as pinceladas curtas e vibrantes postas diagonalmente no céu, nos indicam um sinal poliestético, produzido pela policromia dialógica das cores análogas e

⁶⁴ O contraste simultâneo se dá quando uma cor é colocada lado a lado com sua complementar, estando diametralmente opostas no círculo cromático, assim elas se intensificam por este contraste. São contrastantes: vermelho complementar ao verde; azul complementar ao laranja e o amarelo complementar ao roxo (violeta).

das cores complementares, de modo a produzir efeitos de movimento, de tranquilidade. Ainda, estas pinceladas vinculam-se à patemia que a interpelação da luminosidade provoca, dando a sensação de temperatura, ou seja, “sente-se calor”.

A textura fica por conta do impasto⁶⁵, essa camada mais espessa de tinta, que dá à pintura a sensação tátil de relevo na tela. Esse efeito, a IESE o conseguia pela aplicação de grossas camadas de tinta sobre o quadro, com o propósito de simplificar e sintetizar as formas. Com isso consegue manifestar firmeza, energia e segurança no manejo com as cores.

Observamos que a textura dialoga com a policromia de modo a acentuar a percepção da luz do entardecer. Sua incidência sobre a casa à esquerda do trigal maduro faz com que ela sobressaia entre o trigal. A IESE usa de tinta mais espessa, num jogo de cores primárias amarelo, azul e vermelho, combinadas para transmitir uma experiência luminosa.

Como podemos perceber no todo da obra, a dimensão espacial toma conta de toda a tela, o espaço é amplo, produzindo um efeito de liberdade e integração com a natureza. A dimensão nos é apresentada na forma bidimensional do quadro de maneira ilusória, pois só existe no mundo real. É por meio dessa perspectiva que a IESE cria e produz efeitos de realidade.

A tonalidade se dá no jogo do claro e escuro. O efeito poliestético dessa justaposição entre eles ocorre na medida em que uma cor reflete a luz (amarelo) e a outra a absorve (azul - azul-arroxeadado).



⁶⁵ Veja nota 4, na p.29, na seção que descreve o cenário na introdução.

A partir desses operadores visuais a IESE cria seu estilo, elabora seus traços, por meio da significação enunciativa desses elementos no interior da obra, confluindo para os princípios de articulação e encaixe derivados de Pêcheux (1997).

Observamos essa confluência na via da poliesteticia instaurada por vestígios do interdiscurso, inscrevendo-o numa FD política-filosófico-humanista com a representação do trabalhador na função de semear, revelando o compromisso social com a sociedade rural.

Além disso, há também a polifonia que se traduz na dupla maneira de interpretar a representação do semeador, como trabalhador rural, explorado numa sociedade burguesa, ou como a figura mítica do semeador da parábola bíblica.

Esses elementos ao serem articulados estabelecem uma relação, um encadeamento de enunciados que atravessam o discurso pictórico sob a forma de discurso transverso. Essa transversalidade se evidencia por meio de efeitos de pré-construído (figura do semeador) produzindo evidências de sentido.

Tais evidências se apresentam poliesteticamente por meio de índices de tempo (verão), espaço (os trigais), proxêmica (o distanciamento e aproximação), patemia (alegria, tensão, harmonia, contraste), policromia (amarelo, violeta, laranja e preto) e a interpelação (campo de trigo, camponeses).

Dessa maneira, podemos identificar, pelo princípio de articulação, a interpelação do interdiscurso nas FDs de ordem religiosa, ideológica, política que se dá no crivo da referencialidade polifônica da IESE.

Também há a interpelação das FDs com a memória discursiva. Já o princípio de encaixe se relaciona à natureza dos sentidos que são produzidos num *continuum* de clivagem entre as FDs, a exterioridade e a *instância enunciativa sujeitidual esteta*.

4.1.2. A parábola pictorial de Van Gogh e a parábola bíblica

Numa tarde de verão ele se pôs a semear...

Ao representar o semeador constatamos que há uma identificação da *instância enunciativa sujeitidual esteta*, com a imagem que tem diante de seus olhos. Temos, portanto, a IESE se identificando com a figura do camponês e do semeador da parábola bíblica, sendo um fator indicador de que o sujeito não permanece no mesmo lugar todo tempo, ora se esta sujeito-pintor, ora se esta sujeito-missionário ou sujeito-camponês.

A inscrição de uma IESE no interior de uma FD, não se limita a apenas uma época, em seu interior encontramos elementos outros advindos de espaços sociais outros, de momentos históricos outros. Elas se presentificam a partir de outras condições de produção, constituindo outros efeitos enunciativos.

Assim, vários discursos perpassam o interior de uma FD sem que sejam dependentes entre si. Esses discursos serão postos em relação de atravessamento enunciativo no interior do interdiscurso. Este, sinaliza para a exterioridade que é própria das FDs, por isso, há possibilidades de (re) significar o discurso religioso, levando-o para o interior da obra plástica como mostra o fragmento abaixo:



Consequentemente, o campo de trigo lavrado, o campo de trigo maduro e a figura do semeador resultam em indícios de interdiscursividade, pois há uma existência dialógica entre eles, que é da ordem da interioridade (próprio, particular do sujeito) e da exterioridade (da ordem da coletividade) e se dá por meio da memória discursiva (MD).

Portanto, torna-se possível que dizeres pictoriais signifiquem e produzam um sentido. Isso se efetiva porque algo foi dito em outro lugar, de maneira independente do que se enuncia no acontecimento pictórico.

Nesse caso, o interdiscurso se interpõe como evidência de uma significação que é retomada num processo de re-significação indicial das formações imaginárias (FImag) da IESE diante de um mesmo tema. A *instância enunciativa subjetudinal esteta* se posiciona diferentemente, demonstrando tomadas de posição diante da interpelação do acontecimento pictorial.

O emblema poliestético recai sobre a figura do semeador no resgate de situações empíricas que lhe permite uma alteridade (des) contínua entre diferentes tomadas de posição no interior do acontecimento pictórico.

Isso posto, faremos o relato da parábola bíblica a fim de demonstrar que a IESE ao se inscrever numa FD religiosa, inconscientemente, por meio dos esquecimentos nº 1 e 2, traz elementos para sua enunciação discursiva de outros momentos históricos e de diferentes situações sociais que se fazem presentes nessas condições de produção outras de seu dizer, constituindo, assim, outros efeitos enunciativos.

A parábola do Semeador aparece três vezes nos Evangelhos (Mt 13:1-9, Mc 4:1-9 e Lc 8:4-8) e é explicada por Jesus, em seguida. Ele diz que a semente é a palavra de Deus.

Nessa parábola há três elementos que se destacam: o semeador, a semente e os solos. Semeador e semente são um contínuo. O Semeador tem o conhecimento prático do plantio e a distribui generosamente. A semente é de boa espécie e com o tempo há de produzir efeitos na colheita. A semeadura e a capacidade de germinar dessa semente dependem da natureza do solo, sendo este um ponto de convergência da parábola.

A identificação do semeador não é revelada em nenhuma das passagens, apenas na parábola do “Joio”, Jesus diz que o semeador da boa semente é o “Filho do Homem” (Mt 13:17). Mas naquela parábola a atenção recai sobre os tipos de sementes e não sobre a identidade de quem a espalha.

Portanto, num primeiro momento, enuncia-se que a semente pode ser lançada à beira do caminho, sobre as pedras, entre os espinhos ou em solo fértil. Logo, a primeira semente seria aquela pessoa que ouve a palavra e não a compreende, assim, o inimigo a leva. Jesus se manifesta com os seguintes dizeres “a que caiu à beira do caminho são os que a ouviram; vem, a seguir, o diabo e arrebatá-lhes do coração a palavra, para não suceder que, crendo, sejam salvos” (Lc 8:12).

A segunda semente é lançada em solo pedregoso, seria a palavra recebida com contentamento, com alegria, mas a dureza do coração não deixa produzir raízes e a pessoa não resiste à dificuldade.

Segundo Jesus “a que caiu sobre a pedra são os que, ouvindo a palavra, a recebem com alegria; estes não têm raiz, crêem apenas por algum tempo e, na hora da provação, se desviam” (Lc 8.13).

Entre os espinhos, a palavra não produz fruto porque as coisas do mundo ficam em concorrência e sufocam a fé. Mas a palavra frutifica na terra boa, porque há

compreensão. De acordo com Jesus “a que caiu entre espinhos são os que ouviram e, no decorrer dos dias, foram sufocados com os cuidados, riquezas e deleites da vida; os seus frutos não chegam a amadurecer” (Lc 8.14).

Há ainda a última semente, segundo “que caiu na boa terra são os que, tendo ouvido de bom e reto coração, retêm a palavra; estes frutificam com perseverança” (Lc 8:15). Esta semente é o contrário das anteriores. O sujeito responde com fé a Palavra pregada, desenvolvendo um relacionamento mais denso Deus.

Feita esta descrição, seguiremos com a análise da obra, verificando a não transparência do discurso e sua pluralidade de sentidos. Não sendo fixos, os sentidos sofrem transformações sociais e políticas que sucedem na sociedade.

Desse modo, há uma manifestação emblemática poliestética no discurso pictorial, ao resgatar, na via da MD, interpelações da aldeia de Groot Zundert, retomadas na representação da amplitude dos campos de trigo, trazendo vestígios da infância vivida no meio rural.

Evidências essas, surgidas na inscrição enunciativa e no atravessamento do discurso religioso, incidindo no título da tela, a exemplo do que ocorre com o título da parábola bíblica e na própria representação da figura do semeador.

Indícios que apontam para um posicionamento político-filosófico da *IESE* que, a exemplo de outros pintores de sua época, valorizavam as classes menos favorecidas e, conseqüentemente, seu trabalho. Além disso, sonhavam com uma sociedade mais justa e igualitária. Assim, a vida e o trabalho dessa gente humilde serviam de inspiração e os interpelavam. Essas temáticas, portanto, eram enunciadas (na pintura e na literatura) de maneira incisiva, chamando a atenção para as dificuldades que vivenciavam.

Ao visualizarmos o quadro, os elementos dispostos na septessência (sol, árvores, bosque, trigo não colhido, campo lavrado, caminho aberto no campo lavrado e o semeador), ressaltam-se como índices reveladores dessa inscrição social da *IESE*. Essa afirmação procede pela inserção desses elementos no espaço social rural, como o trabalhador na função de semear, a vastidão dos campos de trigo e a tensão policrômica em relação ao contraste do amarelo e do azul-arroxeadado, chegando quase a um tom violeta.

Constata-se assim, que ao elaborar “o semeador” a *IESE* transpassa o discurso religioso e o discurso filosófico-humanista e político, por sua identificação com a enunciação bíblica e com os ideais de seu mestre Millet.

Podemos observar que a IESE, se identifica com o trabalhador que cuidou e preparou a terra para receber a semente. Nessa perspectiva, a *instância enunciativa sujeitucional esteta* se constitui enquanto uma instância-sujeito filosófico-humanista, com concepções ideológicas dirigidas ao espaço social rural. A representação do camponês na sua função de espalhar as sementes sobre um solo previamente preparado faz com que a IESE retome a imagem do semeador bíblico.

A IESE se auto-identifica tanto com o trabalhador na rotina do campo quanto com o semeador da parábola bíblica. Com o primeiro por entender que seu trabalho com a pintura é tão digno quanto o trabalho com a terra. Com o segundo por considerar sua obra como uma semente que se espalhará, levando cores e técnica às pessoas. Essa relação da pintura, com o trabalho desenvolvido pelos camponeses é tratada por vários biógrafos e historiadores, inclusive pelo próprio artista em sua correspondência, ao esperar pela valorização do seu trabalho.

Dessa forma, o discurso filosófico-político-humanista corresponde ao sinal poliestético da representação do trabalho rural, vinculando a proxêmica na verticalidade das formas de representação do trabalhador rural.

Dondis (2007, p. 58), descreve a relevância da linha na arte, pois é por meio dela que o artista consegue apresentar seus dizeres pictóricos. A linha é apresentada por ele como a que descreve a forma e dessas surgem percepções psicológicas e fisiológicas.

Ainda conforme o autor (p. 59-60) se associa “ao quadrado enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão e ao círculo infinitude, calidez e proteção”.

Continua o mesmo, dizendo que essas formas apresentam direções visuais, assim descritas por ele:

(...) o quadrado, horizontal e a vertical; o triângulo, a diagonal; o círculo a curva. Cada uma das direções visuais tem um forte significado associativo e é um valioso instrumento para a criação de mensagens visuais. A referência horizontal-vertical (...) constitui a referência primária do homem, em termos de bem-estar e maneabilidade (...) relação entre o organismo humano e o meio ambiente. (...) a direção diagonal, tem relação direta com idéia de estabilidade (...) as curvas têm significados associados à abrangência, à repetição e à calidez.

Como traço patêmico, a *instância enunciativa sujeitucional esteta*, no momento de sua práxis, capta a forma do círculo (sol), traçada sem interrupção. Essas referências diagonais se apresentam por meio de pinceladas curtas e separadas (no céu). Na verticalidade do semeador, do trigo maduro e das árvores provoca um efeito de conforto e tranquilidade, segundo as descrições colocadas por Dondis, o que discursivamente nos

remete a uma tomada de posição, por parte da *instância enunciativa subjetudinal esteta*, que significa uma identificação patêmica com a sua enunciação pictórica.

Esses elementos revelam traços patêmicos da *IESE* e da relação que é construída, sobrepondo a natureza com Deus. Assim, nos respalda as condições de produção desse período em Arles, em que seus trabalhos, como diz Ribeiro (2000, p. 200) “apresentavam uma energia no colorido, tal qual a energia dos próprios sentimentos naquele momento, de euforia e deslumbramento com o lugar”.

A verticalidade utilizada para a figura do semeador traz um efeito de “crescimento” da imagem, no interior do campo de trigo, acentuando a relevância àquele que lida com a terra, logo, valorizando esse trabalho, que com a revolução industrial começa a ser desprezado, desvalorizado.

Após a revolução industrial, começa a emergência da burguesia preocupada com seu próprio bem estar, ignorando a existência de um proletariado agrário e industrial, que se evidencia nas difíceis condições dos trabalhadores. Tal fato estimula artistas e escritores, por meio de sua obra, denunciarem a exploração dos trabalhadores, chamando a atenção para os problemas que atingiam a sociedade.

Portanto, por meio de sua enunciação pictural, a *instância enunciativa subjetudinal esteta* deixa vislumbrar seu processo de identificação pela causa dos trabalhadores rurais e, também, deixa transparecer a constitutividade histórico-política de sua inscrição discursiva em ideias socialistas. Ainda que não manifestasse essas ideias políticas de forma explícita, seus atos situavam um processo de identificação política com o socialismo.

Nessa perspectiva emergem traços de uma MD, que advêm da interpelação que lhe causava a obra de Millet, sua fidelidade aos ensinamentos do “pai Millet”, considerado pela *instância enunciativa subjetudinal esteta* como “conselheiro e o guia dos jovens pintores em todos os domínios” (cartas a Théo, p. 135-136), bem como os escritos literários de Zola, com a descrição realista da sociedade da época.

Constatamos aqui um processo de identificação, por parte da *IESE*, levando-nos a perceber que se constitui nesse lugar sócio-histórico, representando situações singulares, controversas e sincrônicas, traspassadas por atravessamentos interdiscursivos.

Sendo assim, se inscreve novamente numa FD filosófico-humanista, voltando-se para a representação do trabalho rural, com o ideal de poder contribuir para mudar aquela sociedade desigual e explorada. Isso aparece ilustrado por vezes pela enunciação dos pincéis. Retoma de Millet a temática rural. Enquanto este utilizava ocres e marrons sem

tepedez, a *instância enunciativa subjetudinal esteta* exagera na luminosidade e nas cores aos temas que também lhes eram caros.

A influência de Millet é, percebida nas cenas com trabalhadores rurais, em suas representações de pessoas comuns em seus ofícios, ou simplesmente a representação de objetos que estas pessoas usavam na realização do seu trabalho.

Sua inscrição ideológico-religiosa também se faz presente nessa representação do trabalhador rural, traspassado pela representação do semeador bíblico que o inscreve em uma FD religiosa. Podemos dizer que o quadro seria a “escrita” de uma parábola outra, dessa vez pictorial, na qual a IESE enuncia sua inscrição ideológica de natureza religiosa, confrontada com suas posições político-sociais, seu compromisso em defesa dos mais necessitados, frente aos valores da época.

Observamos que interdiscursividade mostrou-se dominante no discurso pictural, entrelaçando discursos outros, retomados de distintos momentos da história e de diferentes lugares sociais.

A significação emerge pela inscrição e pelo pertencimento da IESE numa dada FD (filosófico-humanista, religiosa, filosófico-política, familiar), historicamente constituída.

Polifonia, policromia e poliesteticia são elementos que se imbricam no interior da materialidade pictórica, fazendo emergir significações em sua tessitura, promovendo uma polissemia que é constitutiva dos processos discursivos.

Os elementos que integram a poliesteticia intervêm diretamente na produção e na movência dos sentidos, pois, sendo históricos não se dão de maneira linear nem contínua. Se o sujeito é heterogêneo seu discurso também o é, pois é um lugar de manifestações ideológicas, retratando diferentes formas de significar a realidade, segundo vozes e ponto de vista daqueles que a empregam.

Nesta fase em Arles a IESE se subjetiva diante da natureza que lhe proporciona um ambiente cheio de cores, de luminosidade, que interpela e se reflete diretamente nas cores utilizadas nas enunciações pictóricas, nas pinceladas dinâmicas e na temática dos campos de trigo.

Em seguida passaremos para a análise da segunda obra proposta *campo de trigo com ceifeiro ao sol*.

4.2 Enunciatividade pictural II – Solstício de verão

Fase em Saint-Rémy – junho de 1889

O campo de trigo nos é apresentado numa profusão de amarelos ofuscantes, desvelando os raios da alvorada. O sol ressaí por de trás da montanha, sinalizando um longo dia de trabalho, caloroso, com ausência de ventos.

Campo de trigo com ceifeiro e sol⁶⁶



Novamente, a *instância enunciativa subjetudinal esteta* (IESE) traz a temática do trabalho rural, agora num campo de trigo maduro sendo ceifado, em que o amarelo dourado e o amarelo-ocre imperam sobre a espacialidade campestre.

Diferenças sutis se apresentam na colocação das cores, nas montanhas à direita os tons vão dos azulados aos violáceos/rosado. Algumas nuances de verde, misturadas ao preto se apresentam em algumas árvores ao fundo em movimentos sinuosos. O preto é usado nos contornos, evidenciando as delimitações, e o branco é salpicado em alguns pontos para equilibrar a intensidade luminosa do amarelo.

⁶⁶ Óleo sobre tela, 72 x 92 cm – Museu: Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller: <www.vggallery.com> acessado em 20 out.2009.

No primeiro plano, ocupando um maior espaço na tela temos o trigo colhido, colocado em montes, na parte inferior da tela, um monte se apresenta em proeminência, pincelada com linhas ondulantes e retorcida. Predomina diferentes tonalidades de amarelo, promovendo um contraste tonal.

À esquerda, menos perceptível que os demais elementos, nos deparamos com um trabalhador ceifando o trigo. As casas diminutas se encontram ao pé da montanha e, no horizonte ao fundo, desponta num céu, também, amarelo, o sol, luminoso e claro, inundando de luz.

Consideraremos o espaço do trigal como relações de posicionamento, indicadoras de um ciclo de interpelação entre a IESE e o objeto estético. A IESE ocupará, dessa maneira, diferentes lugares discursivos no transcorrer da narrativa pictural, revelando-nos uma tensão. Seguindo essa perspectiva, o espaço do trigal se configura segundo uma historicidade que transpassa uma memória discursiva e uma patemia.

Assim, esse espaço compõe-se de uma representação reveladora de uma alteridade entre IESE – ESPAÇO – TEMPO. Essa representação se instaura enquanto poliesteticia, produzindo a evanescência na/da representação estética.

O espaço do trigal, colocado na tela, interpela a IESE e é interpelado ao se constituir ao longo de suas pinceladas coloridas. Esses elementos se originam do processo de identificação desta no crivo de sua referencialidade polifônica.

Desse modo, o campo de trigo se apresenta como um elemento interpelador, revelando uma IESE em estado de movência e deslocamento em alteridade espaciotemporal.

O campo maduro sendo colhido, portanto, nos evidencia uma IESE, circunscrita na evanescência de um devir, pelo qual estabelece os operadores visuais na tela numa dada ordem discursiva, produzindo efeitos de enunciação.

O sol, como na análise anterior, segue como representante de um ciclo natural e dual, sendo o trigal constitutivo dele. O ciclo de cultivar será indicador do ato fazer a colheita.

Também o consideraremos como um elemento qualificador, no sentido de ser um elemento gerador de intensa luminosidade produzida, compartilha energia, vigor e calor, ultrapassando a espacialidade da tela, tornando evidente o ciclo temporal no despontar do dia.

O aspecto temporal nos indica a estação do ano que se mostrava naquele momento, o outono (equinócio de outono). Costumeiramente, essa fase outonal representa

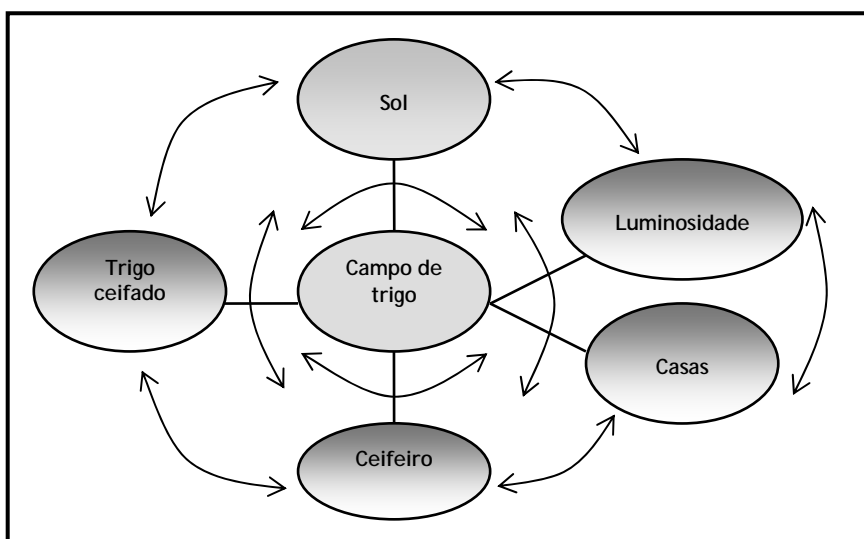
a época da colheita, ou seja, indica o final de mais um ciclo natural, representando uma estação de mudanças e maturidade.

O silenciamento desliza sobre a tela em alteridade entre o dizer demais – *silêncio em excesso* – e o não dizer – *silêncio por ausência*, demarcado pela figura do semeador. Vários são os elementos advindos da exterioridade reconhecíveis pelo grau de relevância que a *instância enunciativa subjetiva esteta*, por exemplo, o trabalhador e a natureza na representação do campo.

Assim, aqui também o silêncio se mostra na alteridade com dizeres outros realizados no interior de FS's outras. Um dizer do trabalho, na superfície pictural, exaltando a tarefa árdua do trabalhador cortando o trigo, o depositando em montes e assim chegando a termo mais um ciclo de cultura.

Segundo os indícios da imagem (ceifador, cor amarela, o sol), estes inserem a *IESE* numa FD religiosa, na representação do ceifeiro. Esta é uma recorrência que se assemelha à primeira análise, nesta nos remete a parábola bíblica do “Joio”, como também a uma FD filosófico-humanista ao representar a dignidade do trabalho rural.

Com base nos elementos que se relacionam poliesticamente, no interior da materialidade pictórica (sol, campo de trigo, ceifeiro, trigo colhido, luminosidade e as casas) os disponibilizaremos no interior do mecanismo epistemológico da N-essência, o qual denominamos de sextessência:



Desse modo, tomamos por posição de centralidade a relação do *campo de trigo*, funcionando em alteridade (des) contínua no espaço da narrativa pictorial. Na fronteira

macropolar nesse espaço, duas outras relações se instauram tais sejam, o *sol* como elemento qualificador, e representante de um ciclo de comportamento, característico da natureza. Existe, também, uma temporalidade, marcando a figura do *ceifeiro*, por este vivenciar uma posição temporária da ação de colher.

Na micropolaridade (eixo vertical) outras relações se estabelecem entre o *campo de trigo* e o *trigo ceifado* à esquerda, e uma bipolaridade à direita do *campo de trigo*, com a *luminosidade* e as *casas*. Esses elementos são reveladores de traços característicos do estado patêmico da *instância enunciativa sujeitudinal esteta* e da relação que esta constrói entre eles e o próprio espaço, originando uma patemia tensivo-temporal.

Assim, estabelecidas essas relações, no interior da narrativa pictórica, associaremos esses elementos ao *sinótico do paradigma indiciário*, como fizemos na interpretação da primeira tela.

Na macropolaridade, temos uma triplessência: *sol* – *campo de trigo* – *ceifeiro*. Apresentam-se como sinais advindos de uma exterioridade histórica, apoiada no devir de uma MD em alteridade (des) contínua com a intradiscursividade da IESE, isto é, a interpelação que se manifesta pelo *princípio de necessidade*⁶⁷.

Campo de trigo



sol



ceifeiro



Podemos interpretar o sol como sendo de uma ordem temporal, com a atribuição de guiar, iluminar e com seu calor e luz dá vida aos seres na terra, e assim, fazemos um movimento de correspondência à representação divina expressa na análise anterior.

⁶⁷ Conforme problematizamos no capítulo 2, seção 2.3.3 Metadiscursivização sobre o processo de interpelação, p.104.

Percebemos que o sol se encontra estreitamente ligado ao campo de trigo, sendo também de uma ordem temporal, por pertencer a um ciclo contínuo da natureza: plantar e colher.

Dessa forma, se revela uma relação de interdependência: o trigo que depende do sol para germinar, crescer e ser colhido e o ceifeiro (homem) depende do trigo (representando o pão) para alimentar-se a si e aos seus.

O sol em seu deslocamento efetua o movimento de abrir e encerrar um ciclo, ou seja, ele recomeça e finda o ciclo do dia. Dessa forma, possibilita ao homem uma organização, plantio e colheita, dando-lhe a ilusão de unificação com a natureza.

Diferentemente do que ocorreu com o sol na análise anterior, este tem apenas um halo discreto que o circunda, mas sem as linhas dissipadas em diagonal, espalhadas pelo céu. Ao contrário as linhas se apresentam na vertical sem aquele efeito de expansão. O efeito que se enuncia é de contração, como podemos constatar nos fragmentos abaixo:

sol análise I



sol análise II



O halo ao redor do sol também remete à religiosidade, ao sagrado, mas de forma mais contida. O que nos leva a considerar as condições de produção de sua estadia em St. Rémy cheia de altos e baixos, pois nesse período se submete voluntariamente a um asilo para tratar suas oscilações de humor, sendo este um tempo de introspecção, que se retrata na sua obra por meio desses indícios.

Mesmo com toda luminosidade dos amarelos, que chegam a ser “estridentes”, provocando efeitos de termicidade, há pontos de ausência de energia, de indisposição como ocorre na representação do sol e nas cores utilizadas nas montanhas.

Percebemos que a *instância enunciativa sujeitucional esteta*, ao representar o trabalhador ceifando no campo, o faz dissimuladamente, é como se quisesse fazê-lo passar despercebido. O ceifeiro praticamente se converte em simbiose com o campo e, também, ao contrário da tela do Semeador, aqui o ceifeiro está disfarçado por entre o trigo dourado.

Podemos interpretar, segundo as condições de produção, que naquele momento a *instância enunciativa sujeitucional esteta* queria fazê-lo passar despercebido, ocorrendo aí uma subjetividade que identifica o ceifeiro a confundir-se com o próprio campo de trigo.

Ao construir a imagem do trabalhador, utiliza pinceladas menos densas e mais sutis, para inscrevê-la no interior do campo entre os montes colhidos.

Portanto, a interpelação entre os elementos vai evidenciando uma espécie de patemia de representação da figura do ceifeiro.

Na micropolaridade temos o *campo de trigo* em relação com o *trigo ceifado* à esquerda, sendo ambos de uma ordem espácio-temporal.

trigo ceifado



Proxemicamente, a IESE projeta a colheita do trigo como referência temática condutora de sua enunciatividade pictórica, uma vez que a oscilação de tons em amarelo demarca, simbolicamente, a relação do homem com a terra em que trabalha. Observamos que a imagem posiciona o trigo colhido, fazendo com que o trigo se configure como (des) continuidade do trabalho do ceifeiro.

Ainda na micropolaridade, temos uma triplessência do campo de trigo em relação com a *luminosidade* e as *casas* ao fundo, rodeadas por montanhas violáceas, como visto nos fragmentos abaixo:

luminosidade



casas

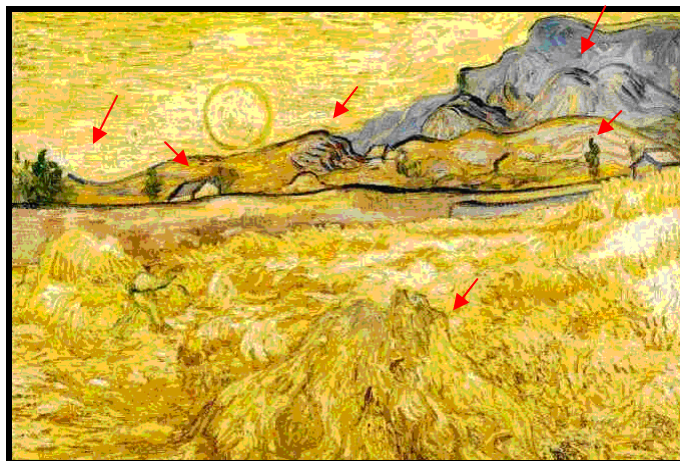


As casas se encontram proxemicamente distantes, quase imperceptíveis na profusão de amarelos luminosos. Observamos esse fato, pela maneira como elas foram dispostas na tela, ou seja, isoladas uma das outras, com pouca visibilidade, propiciando um efeito de distanciamento espácio-temporal.

As figuras geométricas aparecem bem marcadas nesta obra. Percebemo-las enquanto formas triangulares nos contornos das montanhas, nos telhados das casas, no

monte de trigo construído com linhas sinuosas, ondulantes, como aparecem no feixe de trigo e nas árvores. A figura geométrica do círculo é representada pelo sol.

Podemos observá-las por meio das setas em vermelho no fragmento:



Essa percepção com base em Dondis (p. 59-60) nos leva a concluir que a representação dos triângulos, linhas sinuosas, nos evidencia tensão e conflito. Sendo assim, o círculo entra em contradição com os outros elementos dispersos na obra, pois o (re) significamos.

A forma triangular, portanto, se associaria a marcas enunciativas tensivas (na sinuosidade dos traços e linhas) e conflitivas (nas cores e formas) que se subjetivam pelas cores, alcançando uma harmonia plástica, que evidencia uma alteridade (des) contínua entre traços e cores.

Desse modo, a discursividade da tela repousará em formações imaginárias, ou seja, imagens que, inscrevendo-se em diferentes posições ocupadas no interior da materialidade pictórica, dizem respeito a aspectos sócio-históricos e ideológicos, materializados em traços e cores.

4.2.1. Delineamento polifônico-evanescente

Mesmo com a mudança de cidade (agora em Saint-Remy), a *instância enunciativa sujeitudinal estética* continua a ser interpelado pela natureza e pelas suas cores. Sua paleta de cores segue intensificada pelo amarelo, provocando efeitos de enunciação, no que concerne à termicidade, à inquietação, ou seja, promove efeitos de aquecimento, aceleração e agitação.

Policromicamente a intensificação da cor amarela acontece pelo uso do contraste simultâneo, que acontece ao colocar lado a lado duas complementares (amarelo e violeta) como no fragmento:



Neste caso a IESE consegue a intensificação do amarelo pela via do contraste simultâneo. O que implica em uma tensão entre as cores, que remete para uma significação de resistência ao padrão de pintura vigente e uma significação do desejo de chamar a atenção.

A entrada do azul-arroxeadado nas montanhas provoca um efeito suavizado porque diminui a intensidade ofuscante do amarelo, mas a tensão contínua é evidenciada nas pinceladas sinuosas e no uso da forma triangular visível nas casas e nas montanhas, nos levando a perceber certa instabilidade patêmica.

Dessa maneira, por meio do contraste simultâneo a *instância enunciativa sujeitidual esteta* consegue criar uma atmosfera de coerência pictórica no campo de trigo e, com isso, intensifica a significação da temática campestre, por meio da intensidade do amarelo.

Esse ajuste é obtido, acrescentando pequenas quantidades de um amarelo mais intenso da mesma família, o que leva a uma isocromia, ou seja, uma espécie de harmonia entre cores, alcançada na composição pictórica pelo efeito contrastivo de diferentes tonalidades de amarelo, fazendo uso de cores diferentes, mas que implicam umas na outras.

Assim, temos diferentes amarelos, objetivando uma espécie de atmosfera estética de harmonia entre tons, por exemplo: o amarelo cromo, amarelo cádimio, amarelo ocre, o terra de ‘siena natural’, que proporcionam uma intradiálogicidade em torno de distintos tons de amarelo.

No primeiro plano da tela a IESE usa o amarelo ocre para insinuar os montes de trigo, esta cor é considerada fria e opaca. Já o amarelo cádimio, é quente e opaco, sendo

ele provocador de luminosidade. Juntos, proporcionam um efeito de volume nos feixes de trigo.

Consequentemente, a cor complementar (ocre) terá o efeito de mudar a temperatura da cor original (cádimo). Ao usar o branco para iluminar alguns pontos, ele consegue uma maior intensidade de luz, fazendo com que o amarelo perca seu brilho, mas retenha a cor, produzindo, assim, um efeito de temperatura, isto é, calor.

Percebe-se, aqui, um movimento de deslocamento entre as cores, ou seja, a heterotropia ocorre por semelhança, pois ambos pertencem ao mesmo conjunto de cores, mas são diferentes em tonalidade, provocando diferentes sentidos.

No entanto, são amarelos e são de uma ordem pictórica que revelam uma perspectiva estética de contradição, pois acontecem numa projeção por espelhamento. Esse processo ocorre no domínio do sentido, permitindo observar transformações que emergem da materialidade pictórica.

Visualizamos, também, que o círculo utilizado na representação do sol, produz um efeito de circularidade sem começo nem fim. As pinceladas são curtas em traços horizontais, revelando uma característica fundamental que era um efeito de linearidade obtusa, denotada pelo caráter de deslocamento de sentidos no interior da discursividade pictórica.

Sendo assim, a IESE dispõe elementos dessa linearidade obtusa, nas fartas camadas de tinta, enfatizando, muitas vezes, efeitos dessa linearidade com uma só pincelada sem nenhum retoque.

Essa relação estética revela uma condição patêmica que se configura, portanto, pela tensão enunciativa que se instaura a partir de uma sobredeterminação opositiva de operadores visuais, provocando uma alteridade conflituosa no interior da enunciatividade pictórica.

O devir-cor-amarelo se configura, portanto, por meio de uma evanescência da imagem, ou seja, um devir-cor que se apresenta nos elementos que compõem a representação estética. Para que esses elementos tenham significação, a IESE os posiciona numa dada ordem discursivo-pictórica, fazendo com que emerja diferentes polifonias.

4.2.2. A representação da “parábola do trigo e o joio” no quadro “campo de trigo com ceifeiro e sol”

O trugal amadureceu e o camponês sai para ceifar no despontar da aurora...

Na representação do trigo ceifado e na figura do trabalhador percebemos uma identificação da *instância enunciativa sujeitucional esteta* com os elementos da natureza e com a imagem do trabalhador-ceifeiro. Percebemos nessa construção imagética, aspectos em comum com o discurso bíblico nos remetendo à parábola do joio. A religiosidade se apresenta não apenas na identificação da *instância enunciativa sujeitucional esteta* mas na imagem e, principalmente, pela ênfase na cor amarela.

Geralmente a parábola narra uma ficção, refletindo realidades cotidianas e vividas por aqueles que ouviam Jesus enunciar. A *instância enunciativa sujeitucional esteta* realiza uma heterotropia para parabolizar pictoricamente, sinalizando para fatos cotidianos da época. Observamos nessa parábola pictórica aspectos relacionados ao espaço enunciativo da *instância enunciativa sujeitucional esteta* no modo como representa o sol surgindo no alvorecer, nas casas fechadas, revelando-nos as primeiras horas da manhã.

O trabalhador é representado pelo homem que sai de madrugada para a ceifa com sua foice, aproveitando o frescor da manhã para desempenhar melhor seu trabalho. Esse trabalhador-ceifeiro apresenta-se devotado ao seu trabalho, sega o trigo separando-o em feixes para que possa se converter em alimento.

Novamente temos o espaço rural, predominando na representação da espacial do campo e, também, mostras da religiosidade na figura do ceifeiro.

Vários são os elementos que constituem a *instância enunciativa sujeitucional esteta* nessa enunciação: a religiosidade, o trabalho como dignificador e gerador de renda, nos remetendo ao capitalismo em instauração naquele período e o campo como forma de determinação social. A polifonia é uma constante na interpretação do trabalhador-ceifador e na forma como a *instância enunciativa sujeitucional esteta* reproduz a palavra bíblica e seus símbolos (ceifeiro, foice, colheita, trigo/joio, campo de trigo). Como na primeira análise, o emblema poliestético recai sobre a figura do ceifador, originando diferentes tomadas de posição, no interior do acontecimento pictórico.

Há, portanto, uma constituição sujeitucional que se manifesta por meio de uma práxis pictórica, no crivo da referencialidade polifônica da *instância enunciativa sujeitucional esteta*.

A parábola do trigo e joio aparece apenas uma vez em Mateus (Mt 13:24-30) e é explicada por Jesus mais adiante (Mt 13:36-43). Desse modo, apresentamos a parábola do joio para buscar elementos semelhantes entre elas:

“Propôs-lhes outra parábola, dizendo: O reino dos céus é semelhante a um homem que tinha semeado boa semente em seu campo. Na hora, porém, em que os homens repousaram, veio o seu inimigo, semeou joio no meio do trigo, e partiu. O trigo cresceu e deu fruto, mas apareceu também o joio. Os servidores do pai de família vieram e disseram-lhe: “Senhor, não semeaste bom trigo? Donde vem, pois, o joio?” Disse-lhes ele: “Foi um inimigo que fez isto!” Replicaram-lhe: “Queres, que vamos e o arranquemos?” “Não, disse ele, arrancando o joio, arriscas também tirar o trigo. Deixai-os crescer juntos até à colheita. No tempo da colheita, direi aos ceifadores: “Arrancai primeiro o joio e atai-o em feixes para o queimar. Recolhei depois o trigo no meu celeiro.”

Percebemos pela leitura das duas parábolas (do semeador e do joio) que o tema é o mesmo, o Reino de Deus, mas em relação à representação das personagens, as posições de cada uma no interior das parábolas são distintas. Nesta última parábola, Jesus fala de dois semeadores que, embora semelhantes, são diferentes, opostos, em um mesmo espaço enunciativo. A imagem de quem semeou a boa semente é representada pelo Filho do homem e o joio representa o diabo. Tal como na parábola anterior, os sentidos se movem numa multiplicidade (des) contínua.

Semear e ceifar são constituintes de uma Lei Maior, duradoura, natural e lógica para a humanidade. Além da dualidade entre bem/mal, destacaríamos na parábola, aspectos outros que chamam a atenção: joio e o trigo são semelhantes, mas não iguais. O primeiro diz respeito a uma gramínea da mesma família do trigo, porém considerada de má qualidade, contrariamente, o trigo tem uma historicidade em torno de ser o grão responsável pelo alimento da humanidade desde a antiguidade.

Estendendo para a parábola pictórica, podemos interpretar que a *instância enunciativa sujeitudinal estética* parece enunciar que as sementes do trigo retornam ao solo num movimento cíclico de recomeço. O joio apenas subtrai nutrientes do solo, confunde pela semelhança com o trigo. Assim, na espacialidade da tela, existem marcas temporais que dizem respeito às condições físicas do campo de trigo, se configurando em uma alteridade (des) contínua.

Essa exterioridade também se instaura pelo atravessamento da memória discursiva que atua como espelhamento da ideologia e da religião. Aventados os elementos da materialidade pictórica por meio dos índices estéticos (tempo, espaço, proxêmica, patemia e interpelação), observamos que esses revelam conflitos que atravessam as pinceladas, as cores, as formas dadas pela função-esteta, determinadas por

situações que lhe inquietavam e que se traduzem na interpelação pelos índices estéticos. Dessa maneira, o espaço é um sinal patêmico, desvelando emoções na constituição da narrativa pictórica, portanto, aspectos constituintes de momentos como solidão, indiferença e instabilidade revelam uma dialogicidade estético emblemática.

A análise dessa segunda tela, perante a que realizamos anteriormente, nos mostrou pontos em comum entre as FDs e os operadores visuais, refletindo elementos dessa espacialidade rural, recorrente nas enunciações pictórica dessa *instância enunciativa sujeitucional esteta*. Percebemos semelhanças na representação do trigal e do sol e similaridades no uso da parábola bíblica. Há, também, semelhanças nas inscrições ideológicas e o espaço de enunciação parece revelar sentidos outros. É possível perceber, nas obras analisadas, um entrecruzamento de diferentes FDs, que revelam um momento da sociedade rural do século XIX.

Em seguida analisaremos a última obra: campo de trigo com corvos.

4.3. Enunciatividade pictural III – Solstício de verão

Fase em Auvers-Sur-Oise – julho de 1890

Mais uma vez a *instância enunciativa subjetiva esteta* (IESE) nos apresenta um campo de trigo que se abre diante dos olhos em toda exuberância do trigal dourado, pronto para ser colhido. No primeiro plano, nos é apresentada uma tríade de caminhos divergentes, pincelados sinuosamente em verde e vermelho, escapando pelas bordas sem sabermos onde vão dar.

Campo de trigo com corvos⁶⁸



O trigal maduro é apresentado com a luminosidade do amarelo, mostrando indícios de alguns raios solares que rompem a densa camada de nuvens. As linhas diagonais do trigal sugerem um efeito de movimento, o que assinalaria para a ação do vento sobre o campo.

Verificamos o uso do amarelo cromo, com um pouco do amarelo ocre, sugerindo volume e vivacidade ao trigal, em oposição ao azul intenso do céu. Portanto, mais uma vez a *instância enunciativa subjetiva esteta* busca acentuar a oposição, o contraste,

⁶⁸ Óleo sobre tela 50,5 x 103 cm – Museu: Amsterdã, Rijksmuseum Vincent Van Gogh Foundation. <www.vggallery.com> acessado em 20 out.2009

utilizando cores complementares (amarelo e azul), produzindo efeitos de inquietação, tensão, agitação.

Nesse céu azul, a *instância enunciativa sujeitucional esteta* não se inibiu em exagerar, carregando na utilização de preto. Duas nuvens claras se põem em relevo, uma que aparece mais ao centro da tela, talvez encobrendo o sol, numa tentativa de obscurecê-lo ou dissimulá-lo, e outra nuvem um pouco mais à esquerda, fazem a oposição cromática entre preto e branco, realçando um céu tempestuoso.

Observamos pinceladas vigorosas e rápidas na diagonal, destacando o contraste no céu entre o preto e o branco, que também são complementares. É como se a IESE captasse aquele momento fugaz da natureza. Sobrevoando o trigal, avistamos vários corvos em debandada, ressaltados pela cor preta, fugindo, talvez, das forças naturais, procurando um lugar seguro.

Tomaremos o espaço do trigal maduro enquanto princípio de evanescência que se dá na alteridade entre o espaço exterior (real) e o espaço interior da obra plástica, determinante da ação sujeitucional que articulará os índices estéticos, no crivo de sua referencialidade polifônica, revelando a interdiscursividade imagística.

O sol nessa obra apresenta-se silenciado, de maneira que o consideraremos como elemento produtor de relações de um ciclo de comportamento entre a IESE e o objeto estético. Tal como na primeira análise, nos indicará as diferentes posições ocupadas por esta instância-sujeito e que se revelarão por meio de suas inscrições poliéstética, que se manifestam por meio dos índices estéticos.

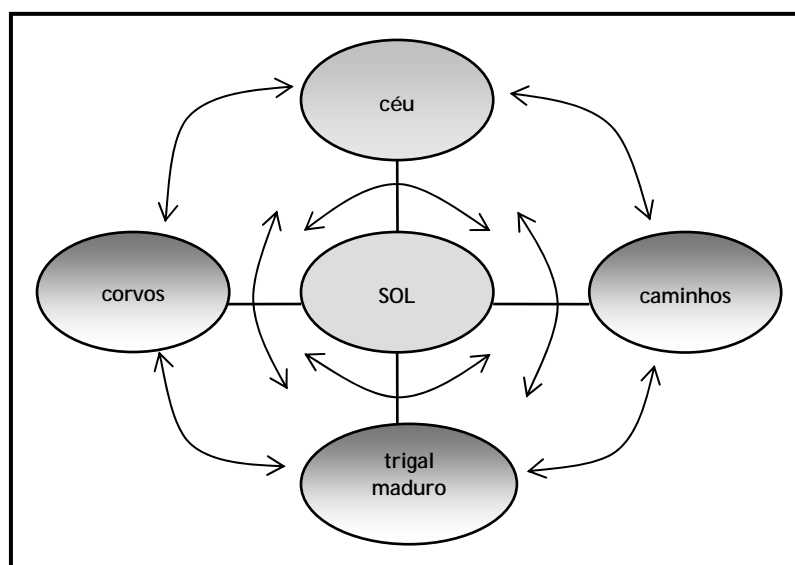
Assim, o silenciamento do sol se configuraria numa conjuntura de representações, que indicarão alteridades e movências dessa IESE no interior do acontecimento discursivo pictural.

Verificamos que no interior dessa obra existem espaços de natureza conflitiva e antagônica. Portanto, chamaremos de *espaços conflitivos* a estruturação da disposição dos índices estéticos no interior da pintura e que consistem na negação da perspectiva tradicional (os três caminhos), na proxêmica imagética (campo maduro), no contraste policromático produzido na oposição céu/trigal maduro e nas tensões produzidas pela *instância enunciativa sujeitucional esteta* que evidenciam forças externas (força da natureza).

Sendo assim, dividiremos os espaços conflitivos, em dois blocos que caracterizamos segundo sua natureza: o primeiro diz respeito à *espacialidade tensivo-evanescential*, indicando relação espaço-temporal, como manifestação de operadores visuais que emergem de uma justaposição entre eles, esboçando configurações sócio-histórica da narrativa pictural. E a espacialidade *patêmico-proxêmica*, indicadora de um devir que se instaura pela via de um atravessamento da memória discursiva, funcionando como efeito-estético polifônico.

Portanto, temos o que denominamos de *espacialidade solsticial*, ou seja, o todo imagístico produzirá processos de interdiscursividade dos operadores visuais, porque transpassam uma MD pelas condições históricas que a constituem. Aborda assim, a singularidade da constituição da *instância enunciativa sujeitucional esteta* nos crivos da contradição, equivocidade, movência e deslocamentos entre FDs no interior da obra plástica.

O espaço solsticial se relaciona aos elementos que elegemos para compor a quintessência para a obra em análise, ficando assim representada:



Tomamos com ponto de centralidade o *sol*, em sua relação de movência na ciclicidade do espaço do *trigo maduro*. Nas fronteiras desse espaço solsticial, duas outras relações se instauram na macropolaridade vertical: o *sol* em sua relação com o *céu* e o *trigo maduro*.

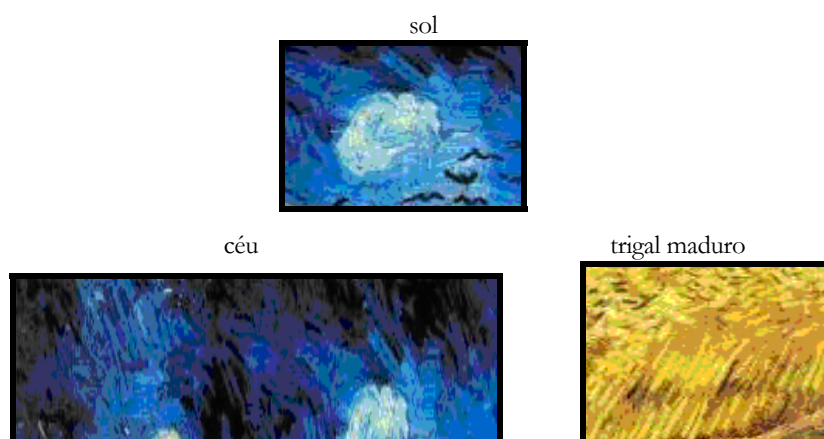
Nessa relação de triplessência *céu – sol – trigo maduro* tem-se uma determinação espacio-temporal, por determinar a estação do ano que coincide nas telas analisadas (o verão). O sol nessa obra não aparece diretamente, há indícios de sua existência pela luminosidade que incide no campo maduro, sendo assim, manifesta-se por meio do silenciamento por ausência. Ausência esta tomada enquanto alteridade, na medida em que a *instância enunciativa subjetudinal esteta* reconhece ou supõe outras possibilidades de percurso para a representação simbólica do sol.

Na micropolaridade horizontal temos o *sol* em relação com os *corvos* e com os *caminhos* divergentes. O sol, mesmo silenciado, continua sendo um elemento interpelador e qualificador de luz e calor.

O silenciamento por ausência desliza sobre a tela, também, em relação à questão da representação social, exposta nas duas obras analisadas anteriormente, nas figuras do trabalhador semeador e do trabalhador ceifador. Assim, há um silêncio por ausência que se sobrepõe aos dizeres anteriores.

O trigo maduro é indicador do processo da colheita, ele absorve a luz, permanece nela à espera da sega para produzir o pão de amanhã, o que nos leva a considerá-lo como fonte da interpelação, envolvendo a natureza, as cores e a própria temática do trigal, refletindo inscrições discursiva da *instância enunciativa subjetudinal esteta*.

Os efeitos de enunciação, nessa macropolaridade, se constituem por meio de deslocamentos e movências que ocorrem em relação ao *sol – céu – trigal maduro*:



O sol se apresenta na movência de um ciclo de comportamento. Este estado é apresentado na luminosidade incidental sobre o trigal maduro que mesmo em contraste com o céu, que se fecha, prenunciando uma forte chuva, vislumbra esse silenciamento do

sol, vestígios de um dia ensolarado, acompanhando movências e deslocamentos da natureza, que se refletem na ação de pintar pela *instância enunciativa sujeitidual esteta*.

A espacialidade solsticial produzirá uma interdiscursividade entre esses elementos, perpassados por uma MD pelas condições históricas que a constituem. Sendo assim, associaremos essa macropolaridade, à espacialidade tensivo-temporal que designa a relação espacio-temporal como manifestação de operadores visuais, que emergem de uma justaposição entre elementos, configurando condições sócio-históricas.

Portanto, teremos um espaço conflitivo, revelador de atravessamentos poliestéticos, entremeando o pincelar da *instância enunciativa sujeitidual esteta*, determinado por um estado de inquietação que se traduz em cores e formas no interior desse espaço.

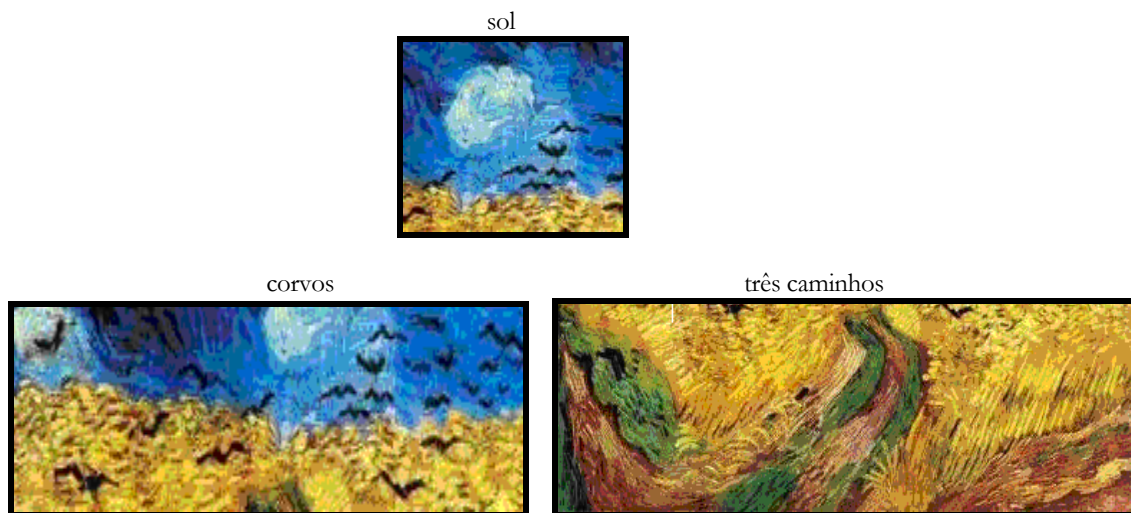
Constatamos nessa espacialidade tensivo-temporal que a *instância enunciativa sujeitidual esteta*, mais uma vez, se inscreve em uma FD religiosa, simbolizada na representação do trigo maduro, mostrando o tempo da colheita. Esse fato sinaliza para as parábolas descritas nas análises anteriores.

O contraste produzido entre os elementos da macropolaridade promove uma movência de sentidos na maneira como a IESE enuncia policromicamente o azul do céu, contrastando com o amarelo luminoso do trigal, produzindo efeitos de enunciação que levam a um equívoco temporal, a ponto de não sabermos de imediato a qual período do dia (manhã/tarde) a *instância enunciativa sujeitidual esteta* se refere.

Dessa maneira, a representação do trigal remete a uma MD, enunciada pictoricamente, e tal como ocorre com as parábolas, entrevemos uma oportunidade em que a IESE contempla, por meio de sua arte, a natureza. Essa tensão transparece no uso contrastante do amarelo no trigal, com o azul do céu, que se movimenta entre o claro e o escuro, produzindo um efeito de inquietação, pesado em pinceladas densas.

Assim, *céu – sol – campo maduro* representariam uma integração com a Natureza, pois o campo maduro representaria colher o fruto do trabalho, remontando uma MD advinda de um espaço social rural. Notamos também o constante diálogo com o discurso bíblico, como visto nas análises anteriores.

Associaremos essa micropolaridade a uma espacialidade proxêmica, indicadora de um devir, instaurado pela MD, funcionando como efeito poliestético, como demonstramos nos fragmentos abaixo:



Observamos proxemicamente que no fragmento (três caminhos) há uma aproximação provocadora, o que acontece pela descaracterização que a IESE dá a perspectiva linear. O contraste ocorre pela inversão da perspectiva, pois ao mesmo tempo em que o campo “cresce”, também se afasta, aumentando a profundidade, e fazendo com que os corvos (veja no fragmento) se aproximem. O céu em azul promove um efeito de profundidade, representadas com ligeiras pinceladas de preto que amplificam o horizonte, intensificando o contraste das cores (azul/amarelo, azul/preto/branco).

O primeiro caminho, à direita, se apresenta como que escarpado, um terreno íngreme. O caminho do meio é sinuoso, perdendo-se no interior do trigal, mas conduz a algum lugar para além do campo. O terceiro caminho, à direita, se apresenta livre de obstáculos, seguindo não para o interior do trigal, mas para fora deste.

Podemos interpretar esses três caminhos como uma retomada que a *instância enunciativa sujeitudinal esteta* faz do discurso bíblico, uma vez que ali, o caminho tem um sentido simbólico.

Dessa maneira, fazendo uso dessa simbologia, a *instância enunciativa sujeitudinal esteta* nos indica que o discurso pictórico se instaura em formações imaginárias. Assim, temos uma *instância enunciativa sujeitudinal esteta*, inscrita numa FD religiosa, possibilitando pinçar elementos de distintas situações sociais, de momentos históricos outros, se presentificando numa movência de sentidos, marcados pela historicidade e pela

MD. A *instância enunciativa subjetudinal esteta* enuncia uma revoada de corvos sobre o trigal maduro, de modo a produzir efeitos de movimento.

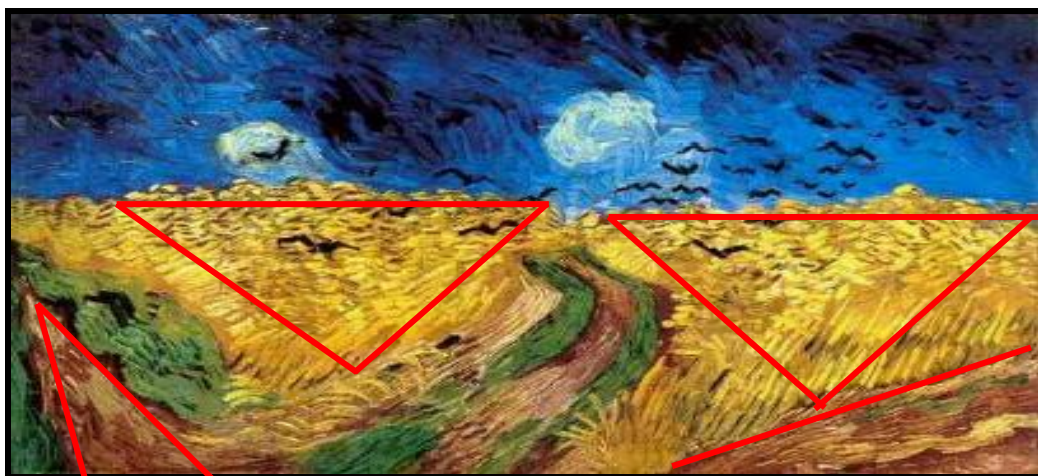
O preto utilizado para representar as aves contrasta com o amarelo, com o azul e o branco, acentuando significativamente a movimentação do vôo das aves. De maneira geral as histórias e lendas que envolvem esta ave têm uma implicação negativa. No entanto, interpretamos essa passagem como uma fuga na busca de um lugar seguro, prenunciada uma forte chuva.

Outros simbolismos em torno da figura dessa ave é o ponto de vista oriental que, segundo Chevalier e Gheerbrant (p. 294-295):

Na china e Japão, é símbolo da gratidão filial; no Japão é mensageiro divino. No Gênesis (8:7) é símbolo de perspicácia, vai verificar se a terra vai reaparecer na superfície das águas depois do dilúvio. Na maior parte das crenças a seu respeito, aparece como um herói solitário, muita vez demiurgo ou mensageiro divino, guia, em todo caso, guia das almas na sua última viagem (...).

Portanto, interpretamos a presença desses corvos como uma simbologia que representa uma busca de refúgio na interpelação climática da natureza. Dessa forma, são movimentos que constituem uma memória, que dá legibilidade a uma manifestação de interdiscurso.

A materialidade pictórica funcionaria como vestígios, por meio dos quais uma ordem do discurso, seria determinada pela exterioridade. Sinais poliestéticos são revelados em alguns elementos como forma, textura, movimento, direção, vinculados a policromia. Observemos o fragmento pictórico abaixo:



Verifica-se que o campo de trigo maduro se divide recortado pelo caminho que temos ao centro. Dois triângulos amarelos aparecem (como acentuamos em vermelho) com suas bases voltadas ao horizonte.

Esse efeito é proporcionado pela inversão da perspectiva. As figuras geométricas não aparecem tão perceptíveis como demonstramos na segunda análise, mas de maneira velada. Novamente figuras triangulares se mostram, em linhas sinuosas, um círculo esboçado nas nuvens brancas, constituindo um contraste de cores complementares, numa reiteração das análises anteriores.

Uma tensão se apresenta na sinuosidade das pinceladas e formas, gerando uma espécie de conflito cromático (choque do contraste), gerado pelas cores complementares (amarelo/azul).

A práxis pictural continua marcada por pinceladas oscilantes, rápidas, inquietantes e vigorosas, denunciando uma tensão por captar a fugacidade dos diferentes estados apresentados na natureza. Essas marcas de espacialidade conflitiva se sobressaem por meio de índices poliestéticos que permitem visualizar diferentes posições no interior da materialidade pictórica.

4.3.1. Arrematando o plano polifônico-evanescente

Observamos que na materialidade pictórica das obras selecionadas para análise os operadores visuais estabelecem uma relação de implicatura com a significação, uma vez que esses elementos se adéquam a um espaço social rural, como os campos de trigo, os trabalhadores na lida diária de arar a terra, semear e colher, conforme visualizamos nas telas.

A policromia interpela a *instância enunciativa subjetiva esteta* (IESE) levando-o a construir relações contrastantes no interior de um espaço pincelado de significações. Juntamente com a policromia, os demais índices estéticos evidenciam vozes que perpassam o discurso pictórico.

Essas vozes se manifestam a partir do imaginário sócio-estético da IESE e dizem respeito à sua referencialidade polifônica, ou seja, há uma heterogeneidade de crenças e concepções que subjaz à maneira artístico-estética com que os recorta para inscrever enunciativamente sua discursividade.

Dessa maneira, policromia e polifonia entretecessem-se e se manifestam na interpretação, por exemplo, a cor amarela com o elemento sol, mostrando retomadas constantes do discurso religioso de forma emblemática.

A IESE se representa cenas de campos de trigo, com figuras emblemáticas como o trabalhador-semeador e o trabalhador-ceifador. Nessas representações, detectamos aspectos comuns ao discurso bíblico. Portanto, a religiosidade está presente, mais uma vez, não apenas enquanto processo de identificação dessa instância-sujeito, mas em sua construção pictórica.

Desse modo, se estabelece uma dialogia entre os diferentes atravessamentos discursivos que configuram uma sociedade. Há nas obras um entrecruzamento de FDs constitutivas da realidade social rural do século XIX, num movimento de valorização do homem e do trabalho.

As figuras do semeador e do ceifador nos revelam um pouco do sistema de produção capitalista da época. As análises nos mostram, também, pontos comuns entre às FDs.

Observa-se um espaço de memória como condição do funcionamento discursivo, que existe em um tempo e espaço físico-social, envolvendo ideologia e história. Esses elementos são constitutivos das condições que possibilitarão a produção do discurso pictórico.

Percebemos, assim, uma dispersão que advém de uma heterogeneidade e uma polifonia que se evidencia por meio dos índices poliestéticos.

Desse modo, no interior do plano polifônico-efêmero ocorreriam as heterotropias⁶⁹ que dizem respeito ao deslocamento de sentido que colocam em alteridade diferentes significações, subjacentes a um dado sentido por relações de semelhança, identidade, similaridade, contiguidade e conexão metafórica.

Trabalharemos com apenas duas relações: *semelhança* e *similaridade*. A primeira seria característica comum aos objetos que mesmo diferentes, guardam entre si, alguma relação de semelhança. Por exemplo, o fato das pinturas representarem a mesma temática é um aspecto que se dá por seu caráter polifônico-dialógico.

Portanto, para a semelhança consideraremos os *aspectos de analogia* e os *aspectos de sintonia convergente*. Identificaremos os *aspectos de analogia* das relações que se estabeleceram por semelhança entre as obras plásticas. Já os *aspectos de sintonia*

⁶⁹ Conforme apresentamos no Capítulo 2, seção 2.3.4, p.110.

convergente se referem a diferentes elementos de uma mesma natureza sentidural, colocados no interior da composição em uma dada configuração enunciativa.

Para a similaridade nos deteremos aos elementos que são constituintes das telas em questão (os operadores visuais). Nesta relação verificaremos os *aspectos de natureza sígnica* que envolve a simbologia, as representações e as identificações emblemáticas. Já quanto aos *aspectos de constituição temática* observaremos semelhanças em torno da temática, evidenciando a contradição, o equívoco, a tensão e o deslocamento.

Verificamos que a semelhança ocorre na temática dos trigais, na representação do elemento sol, na representação do trabalho rural e na revoada dos corvos, que na primeira tela se apresentam de forma sutil, quase imperceptível, ao contrário da terceira em que a IESE lhes dá uma maior visibilidade.

No que se refere aos *aspectos de analogia*, estes se estabelecem pelos campos de trigo que se vinculam à religiosidade e se evidenciam por meio da repetição do discurso bíblico em forma de parábolas.

Os *aspectos de sintonia convergente* se apresentam na sentidurização das parábolas que se transformam em cores e formas para explicitar a natureza. As relações de *similaridade* se evidenciam policromicamente no uso de cores primárias (amarelo, azul e vermelho), no modo como são organizadas e postas nas telas para que pudessem constituir um diálogo, deixando pistas das inscrições sócio-históricas e ideológicas da IESE. Faz parte dessa relação, pinceladas que se repetem pela densidade, nos movimentos sinuosos, provocando deslocamentos.

Os *aspectos de natureza sígnica* se configuram na representação emblemática do semeador e do ceifador, evidenciando idéias filosóficas, humanistas e políticas. O campo de trigo e os corvos retomam o discurso religioso. O sol que também se configura na mesma vertente, imprime um certo misticismo nas obras, pois configura um efeito que se destaca na representação deste elemento.

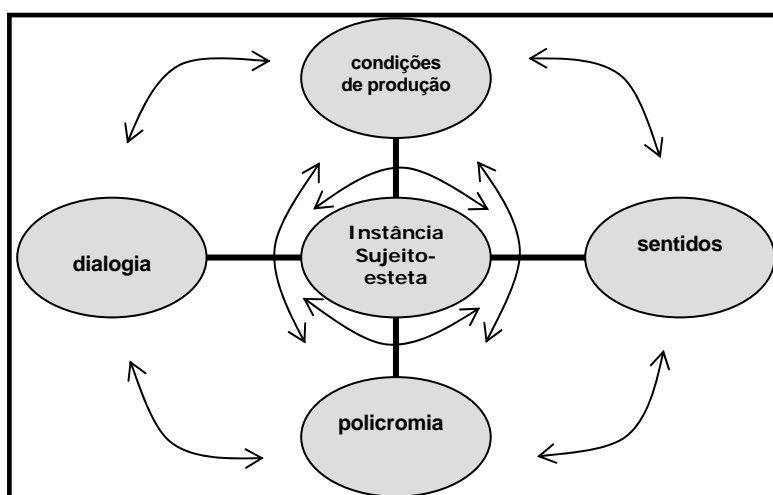
Quanto aos *aspectos de constituição temática* os verificamos por meio dos períodos de elaboração das obras, indicando a estação verão e, conseqüentemente, a regularidade que se instaurou entre elas, sobressaindo o ciclo da natureza (arar, semear e colher).

A representação desses ciclos sinaliza para a regularidade de uma ação da natureza, a qual interpelou a *instância enunciativa subjetudinal esteta* e, que foi conduzida para o interior das telas instaurando contextos de significação.

4.3.2. Retomando a relação de quintessência

Demonstramos no capítulo 3 – Construção da metodologia de análise – alguns recursos que dispomos para tratar da materialidade pictural. Para fazer o fechamento desse capítulo, retomaremos a quintessência em que ordenamos cinco conceitos operadores envolvendo a base teórica, a base referencial e a base complementar.

A partir dessa delimitação teórica a quintessência se apresenta assim:



Tomamos por ponto de centralidade a *instância enunciativa subjetiva estética*, funcionando em alteridade (des) contínua no interior do processo enunciativo pictórico. Dessa maneira, a IESE assumirá diferentes posições nesse processo, atravessada pelo interdiscurso e traspasada pela memória discursiva e pelas condições históricas que a constituem.

Na macropolaridade vertical a partir da IESE duas outras relações se estabelecem: acima, as *condições de produção* da concepção estética, considerando aspectos sociais, culturais, políticos, ideológicos, psicológicos e abaixo a *policromia*, envolvendo uma diversidade de cores, nos remetendo a semelhança de vozes no discurso plástico.

Na micropolaridade horizontal, duas outras relações se estabelecem a partir do ponto de centralidade: a *dialogia* que se institui entre as cores enquanto interdiscursividade, e os *sentidos* que se produzem pela significação das cores que se enlaça a outros índices poliestéticos no interior das obras.

Desse modo, a IESE, ao ser interpelada, dá início a um processo de enunciação. Nessa perspectiva, instaurará contextos de significação na tessitura das cores, sendo

interpelada pela policromia, pela luminosidade que se apresentava nas três últimas cidades pelas quais passou e retratou o cotidiano.

Nessa disposição de índices estéticos, existe um diálogo que entrecruza situações do cotidiano, de uma anterioridade histórica, que perpassam o discurso pictórico e que se funda na conjunção desses diálogos com as formações imaginárias. Temos, portanto, uma sobreposição contínua e simultânea de sentidos e discursos, que se combinam numa diversidade de processos estético-enunciativos para provocar efeitos de enunciação.

Nas análises empreendidas, verificamos que a *instância enunciativa subjetudinal esteta* utilizou recursos plásticos, com vistas à constituição de efeitos: policrômicos. Efeitos de tensão são produzidos pelas cores justapostas às pinceladas rápidas e vigorosas.

A tensão se sobressai no uso das cores complementares como ocorre na última tela, em que o azul no céu (cor fria) e o amarelo (cor quente) contrastam, produzindo um efeito contrário, dispersando sentidos.

Por meio da mobilização da policromia e das formas é que emergem efeitos enunciativo-pictóricos, os quais são articulados de maneira justaposta, a fim de reconstruir uma representação outra dos campos de trigo e das pessoas que ali exerciam seu ofício. Assim, a constituição identitária da IESE se dá a partir da interpelação estético-pictórica. Em sua inscrição ideológica (des) continuidades se instauram com o exterior, a sociedade, os valores, os saberes, o simbólico, a cultura; sempre em processo de produção e transformação.

Resumindo o Capítulo Quarto

Neste capítulo procuramos analisar as três obras, tendo em vista responder às questões de pesquisa que nos propomos ao iniciar esta pesquisa, assim buscamos:

- a) Evidenciar movências e deslocamentos da *instância enunciativa sujeitidual esteta* no interior do funcionamento discursivo pictórico;
- b) Mostrar que, por meio das condições de produção, podemos compreender a alteridade (des) contínua de uma enunciação estético-pictórica;
- c) Observar que a materialidade pictórica é portadora de significações e que vozes outras a perpassam;
- d) Mostrar que o discurso pictórico é heterogêneo, provido de uma multiplicidade de sentidos e que em sua materialidade encontramos vestígios de polifonia que dispersam os sentidos;
- e) Demonstrar que policromia e poliesteticia se associam ao conceito bakhtiniano de polifonia, evidenciando uma tessitura singular;
- f) Perceber que a imagem é enunciada, a partir de uma interpelação policrômica, que ocorre por meio da intensificação de cores justapostas a outros índices estéticos, de maneira a provocar diferentes efeitos de enunciação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abençoados sejam os raios dourados do sol
que se dissipam no lusco-fusco e silenciosos
deixam no ocaso frescor brilhante e sereno.

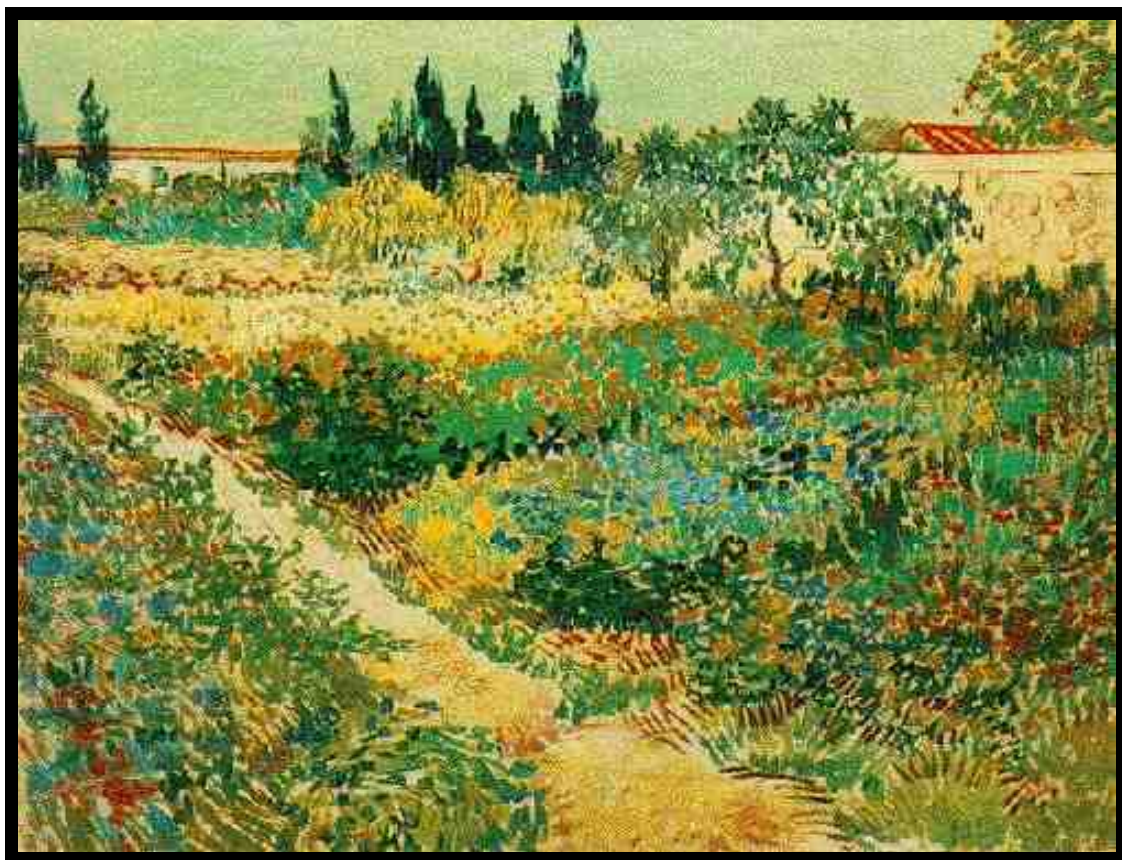
É a mão do Criador tocando o dia
e a natureza fechando um ciclo dual...

Dia e sol, noite e lua,
expira o dia,
revela-se a noite.

Abençoadas sejam as estrelas
brilham e se deslocam indolentes.
No alvorecer... silenciosas
deixam no nascente vestígios.
É a mão do Criador tocando a noite

Expira a noite,
revela-se o dia
neste batimento incessante o tempo se move...

Sônia de Fátima Elias Mariano Carvalho, 2009



Flowering Garden with Path - Oil on canvas - 72.0 x 91.0 cm.

Arles: July, 1888
van Gogh

Considerações finais

Neste momento de considerações finais somos tomados pelo incômodo da palavra finalizar. Acreditamos que chegamos a uma delimitação temporária e arbitrária, uma vez que fizemos algumas escolhas em detrimento de outras. Como sujeitos que somos estamos em constante alteridade (des) contínua em que tudo pode e deve mudar sempre.

Assim, percorremos caminhos que nem sempre se caracterizaram pela beleza e deleite que proporciona uma obra de arte, mas que foi marcado por aprendizados, por inquietações, por buscas teóricas intermináveis e na medida do possível contornamos obstáculos que nem sempre foram teóricos, mas também estabelecidos por fatores naturais.

No início desta dissertação, foram estabelecidos objetivos, que eram:

1. Identificar nas obras de arte selecionadas a interdiscursividade das cores e de como vozes outras perpassam a enunciação estético-imagético nos sentidos construídos por uma instância enunciativa sujeitudinal;
2. Explicitar elementos de ordem histórica e da memória discursiva de uma instância sujeito-esteta como forma de significar seus processos de identificação estética;
3. Analisar como índices de interdiscursividade imagística se constroem na produção pictórica de modo a dar unidade ao texto não-verbal.

Para identificar a interdiscursividade das cores nas obras plásticas, recorreremos a Bakhtin para compreender como por meio das cores, vozes outras perpassariam a enunciação pictórica. Desse modo, à semelhança de vozes em um texto, a policromia, também se manifesta num jogo de cores, luzes, formas, linhas, traços, que nos permitem construir uma análise do discurso pictórico, percebendo nos detalhes e nas minúcias desse jogo vestígios dessas vozes.

Portanto, polifonia e policromia, no interior de uma obra plástica, envolverão a poliesticia, que é a manifestação dos índices estéticos (tempo, espaço, proxêmica, patemia e interpelação) que perpassam um processo discursivo pictórico e, para que emergam se faz necessário conhecer as condições de produção do discurso.

A *instância enunciativa sujeitudinal esteta*, ao ser interpelada, acredita que pode organizar e controlar seu discurso e, assim, tem a ilusão de que toma uma posição ao

escolher como produzirá a enunciação. Esse deslocamento sofrerá a influência de uma memória discursiva, trazendo para as telas diferentes sentidos, posto que estes não são evidentes e nos remetem sempre a um já-dito a que estão filiados.

Dessa maneira, constatamos que ressoam no interior das obras um discurso religioso, um discurso filosófico-humanista, um discurso filosófico-político que irão intervir na produção de sentidos.

Nessa disposição de índices estéticos, existe um diálogo que entrecruza situações do cotidiano, de uma anterioridade histórica que perpassa o discurso pictórico, e funda, na conjunção desses diálogos com as formações imaginárias, uma enunciação estético-pictórica.

Interpelada pela poliesteticia a *instância enunciativa sujeitucional esteta* se desloca para um mundo de perceptos e afectos⁷⁰. Esse fato explica a experiência estética dessa *instância enunciativa sujeitucional esteta* que entra em contato com a pintura, e se torna uma função-esteta.

Essa movimentação da *instância enunciativa sujeitucional esteta* se dá por um princípio de evanescência, que resulta no resgate de saberes, resultantes de um devir, que se instaura interdiscursivamente em alteridade com essa função-esteta.

Quanto ao segundo objetivo proposto que é explicitar elementos de ordem da história e da memória discursiva da *instância enunciativa sujeitucional esteta* pôde-se ver que eles são de natureza distinta. A temática dos campos de trigo retoma e reformula discursos que remontam à infância e a influência religiosa que está inscrita em uma MD, possibilitando essa movimentação de retrocessos, repetições e deslocamentos.

O mesmo ocorre quando detectamos, na representação do semeador e do ceifador, indícios de uma realidade social manifesta nas condições de trabalho árduo e sem reconhecimento que privilegiava a classe burguesa que vivia de lucros.

Revela-se, também, a influência literária nessas três obras, principalmente a obra de Émile Zola em que este colocava suas personagens para se movimentarem por ambientes miseráveis, com o objetivo de expor a opressão exercida por uma sociedade injusta sobre os mais humildes. Assim, a voz da *instância enunciativa sujeitucional esteta* faz eco a Zola, por meio de sua discursividade pictórica.

Constatamos que o silêncio como excesso pode ser relacionado à representação do semeador e do ceifador, sendo esta materialidade originária de uma ideologia social,

⁷⁰ Conforme exposto no capítulo 2, (seção 2.3.5) O devir, p.112.

assim, a *instância enunciativa sujeitucional esteta* lança seu olhar para as necessidades e as relações entre as forças produtivas e de dominação, mantidas pela sociedade.

Quanto à construção dos índices de interdiscursividade na produção pictural, estes se constroem à medida que a *instância enunciativa sujeitucional esteta* se constitui no funcionamento discursivo. Esta constituição se dá por meio de um processo identitário e dos lugares sócio-históricos em que se inscreve para enunciar.

Percebemos nas análises, que os processos de identificação da *instância enunciativa sujeitucional esteta* permeia-se por conflitos e tensões, em decorrência de atravessamentos enunciativos que se dão sob o crivo de sua referencialidade polifônica.

Portanto, por meio do processo de interpelação, a *instância enunciativa sujeitucional esteta* instaura contextos de significação, tecendo suas cores e suas formas, inscrevendo-se em dadas condições de produção, algumas vezes geradas nessa tensão, na contradição em decorrência do seu deslocamento pelas instâncias do social, do político, do cultural, do histórico e do psicológico. Temos, assim, uma *instância enunciativa sujeitucional esteta* como uma instância de autoria foucaultiana, tornando-se, por nossa extensão teórica uma função-esteta.

Esta função-esteta deixa marcas na obra plástica de seu estilo singular, para isso faz uso virtuoso de cores, de modo que, em sua obra, a transformação faça funcionar uma discursividade enunciativo-pictórica.

Nas obras analisadas os recortes de enunciados pictóricos se materializam e se tornam delimitadores de uma voz de autoria, inscrita numa MD, possibilitando retomadas.

Assim, poderíamos pensar van Gogh, como enunciador e fundador de discursividades, sendo que a função-esteta deixa vestígios de discursos outros que o antecederam, confluindo para uma interdiscursividade, uma memória discursiva e nelas as figuras do semeador e ceifador, cristalizadas pelas parábolas bíblicas.

Essa repetição de parábolas reflete sua cultura social, filosófica e religiosa e consolida o que é inevitável, os remotes à MD para a produção de enunciados em que a função-esteta interpreta a forma como a sociedade se apresenta.

Por isso dizer que o enunciável é exterior ao sujeito e o discurso só pode ser construído nesse espaço de memória, nesse espaço interdiscursivo que marca cada enunciação num eterno repetir, parafrasear, contrapor e transformar.

Assim sendo, a dialogia estética se expande no tempo e no espaço, se transforma tela a tela, num entrecruzamento de diferentes FDs, em retomadas e (de) negações de pré-

construídos, num interior (intra)/(inter) discursivo, num movimento contínuo que se complementa em meio ao silêncio das cores e formas que vislumbramos.

Neste final provisório, verificamos que nossa hipótese vem de encontro às pistas seguidas por nós. Para demonstrá-la foi necessário fazer uma interconexão de teorias, usando diferentes ferramentas metodológicas para dizer que a *instância enunciativa sujeitucional esteta* é fortemente interpelada pelas cores, e que por meio delas realiza sua dialogia com o mundo, produzindo uma diversidade de sentidos.

Ao ser interpelada pelas cores, a *instância enunciativa sujeitucional esteta* faz seu deslocamento se circunscrevendo em um conjunto de influências que a coloca em alteridade, entre um sentimento de unidade com este mundo e, ao mesmo tempo de dispersão com ele.

Gostaríamos de salientar que, constatamos ao longo desse período de muitas leituras a respeito de van Gogh, grande parte desses estudos focalizam sua “loucura” e sua morte. Este é um ponto de vista com o qual não compactuamos e tão pouco se pretendeu neste trabalho. Muito pelo contrário.

Procuramos mostrar em nosso trabalho sua potencialidade artística, criadora, e sua genialidade com as cores, o que muito pouco ou nada pôde ser compreendida naquele momento histórico. No entanto, ele deixa nas obras sinais e indícios da sua conduta firme e persistente de entrega aos estudos da arte. Ousa experimentar e mostrar novas técnicas adiantando-se ao seu tempo.

Com determinação e firmeza não se deixou moldar pelo modelo estabelecido para os pintores da época, assim como não se submeteu às normas, mostrava-se ao avesso, transgrediu e rompeu com o estabelecido e se impôs pelo amor a sua arte, acreditando nela.

Esperamos que os procedimentos para interpretação da obra plástica possam ser ampliados, discutidos e aplicados em análises de artistas outros e também em salas de aula em que vislumbramos a possibilidade de explorar e metodologizar a leitura e a interpretação de imagens.

Pensamos que a pintura pode ser uma mediadora da aprendizagem e auxiliar como um ponto de equilíbrio a racionalidade a que somos expostos. A pintura estimula nossa imaginação, nossa subjetividade, e ajuda a desenvolver outras habilidades de pensamento, de sentir e contamos com sua potencialização interdisciplinar. Por meio da arte também aprendemos sobre o mundo e aprendemos a rever o mundo.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE). – 9ª. Ed. - Trad. Walter Jose Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.
- ANDRADE, P.M.J & LOPERA, A J **História geral da arte – Pintura I**. Ediciones del Prado. España. 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo, Contexto. 2005
- BÍBLIA Sagrada. Editora “Ave Maria” Ltda. 12ª ed. São Paulo: edição Claretiana, 1968.
- BONGER, V.G.J. **Biografia de Vincent van Gogh- por sua cunhada** - Porto Alegre. L&PM editores, 2004.
- BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas, Ed.Unicamp: 1997.
- CARTAS A THÉO. Vincent Van Gogh. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- CAVALCANTI, Adriane, S. **Filosofia e pintura em Gilles Deleuze**. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2006.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT. **Dicionário de símbolos**. 18ª ed. São Paulo: José Olympio, 2003.
- COLI, J. **Vincent van Gogh: A noite estrelada**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Trad. Bento Prado Jr e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. **Mil Platôs**. Trad. Suely Rolnik: Editora 34, 1997. vol.4. Coleção Trans.
- DE MICHELI, M. **As vanguardas artísticas do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson L. Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. Martins Fontes. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1972.
- ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.

FER, Briony. Introdução. In FRASCINA, F. et al. **Modernidade e modernismo: A pintura francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 3- 49.

FERNANDES, C.A. **Análise do discurso – reflexões introdutórias**- Goiânia. Trilhas Urbanas, 2005.

FERNANDES, C.A. Linguística e História: formação e funcionamentos discursivos In: Fernandes, C.A; SANTOS, J.B.C. **Análise do Discurso – Unidade e Dispersão**. Uberlândia: Entremeios. 2004.p.13-70.

_____. Os sujeitos e os discursos na história In: FERNANDES, C.A. et al.. **Sujeito, Identidade e Memória**. Uberlândia: Edufu. 2004.p.111-122.

_____. Entremeios da Análise do Discurso com a Linguística Aplicada. In: FERNANDES, C.A. et al. **Percursos da Análise do Discurso no Brasil**. São Carlos: Editora Claraluz, 2007.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FOUCAULT, M. A. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **O Que É um Autor?** Lisboa: Veja Passagem, 1992. [1969]

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2000. [1971]

_____. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra S/A, 2002.

_____. **Outros espaços**. In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e Escritos III).

GADET, F.; HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethânia S. Mariani et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

GINZBURG, C. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos emblemas, sinais**. Morfologia e história, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GODOY, L.B. Ceifar, semear: a correspondência de Van Gogh. 1ªed. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002.

GOETHE, J.W. **Escritos sobre arte**. Introdução, tradução e notas de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

HALL, Eduard. T. **A dimensão oculta**. Martins Fontes, São Paulo, 1ª edição, 2005.

- INDURSKY, Freda. **A fragmentação do sujeito em análise do discurso**. In: INDURSKY, Freda & CAMPOS (org). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre, Sagra-Luzzatto, 2000.
- LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, N. **Conceitos de Arte Moderna** (org). Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 1993.
- LA SERNA, G.J. **Pinacoteca de los genios**. Buenos Aires: Editorial Atlantida S.D.
- NAVARRO, José. **Evolución artística de van Gogh: Etapa en Arles**. (1998) Disponível em: <www.vggallery.com> Acesso em: 03 set. 2009
- NÖTH, Winfried. **Cartossemiótica: Visualidade, urbanidade, intertextualidade**. São Paulo: Hacker, 1998, p.119-113.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 3ª. ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1991.
- ORLANDI, E. P. **Interpretação – autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente**. Rio de Janeiro. Leo Christiano Editorial Ltda, 1977.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso – uma crítica à afirmação do óbvio**. 3ª. ed. Campinas: UNICAMP, 1997. [Titulo original: Les Verites de la Palice, 1975].
- _____. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. 3ª ed. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2002.[Titulo original: Discourse: structure or event?, 1988]
- _____. A Análise do discurso: três épocas (1983). In: GADET, F.; HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethânia S. Mariani et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- _____. Papel da Memória. In ACHARD, P. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes, 2007, p.49-57.
- POSSENTI, Sírio. **Enunciação, autoria e estilo**. In: Revista da FAEEBA, Salvador, v. 10, n. 15, p. 1521, 2001.
- _____. **Indícios de autoria**. In: Perspectiva – Revista do Centro de Ciências da Educação. Florianópolis: Editora da UFSC, v.20, n.01.p. 105124, jan./jun. 2002.
- SALIBA, E.T. **As utopias românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANTOS, J. B. C. “A instância enunciativa sujeitodal”. In: SANTOS, J.B.C. (org.) **Sujeito e Subjetividade – Discursividades contemporâneas**. Uberlândia: Edufu. 2009. pp. 79-90.

_____. Uma reflexão metodológica sobre análise de discursos. In: FERNANDES, C. A. **Análise do discurso – unidade e dispersão**. Uberlândia: Entremeios, 2004. pp.109-118.

_____. O discurso Universitário Institucional In: FIGUEIREDO, C.A et al. **Lingua(gem): reflexões e perspectivas**. Uberlândia: Edufu, 2003. pp.53-79.

_____. Manifestações de Polifonia no discurso universitário institucional In: FERNANDES, C.A et al. **Sujeito, identidade e memória**. Uberlândia: Edufu. 2004. pp. 249-269.

_____. Entremeios da Análise do Discurso com a Linguística Aplicada. In: SANTOS, J.B.C. & FERNANDES, C.A. **Percursos da Análise do Discurso no Brasil**. São Carlos: Claraluz. 2007. pp. 187-206.

_____. A polifonia no discurso literário. In: FERNANDES, C. & SANTOS, J.B.C. (Orgs.) **Teorias linguísticas: problemáticas contemporâneas**. Uberlândia: Edufu, 2003. pp. 45-50.

FERREIRA LEANDRO, M. C. Análise do Discurso no Brasil: notas à sua história Percursos da Análise do Discurso no Brasil. In: FERNANDES, C. & SANTOS, J.B. C. (Orgs.) **Percursos da Análise do Discurso no Brasil**. São Carlos: Claraluz. 2007. pp. 11-22.

RIBEIRO, Claudete. **Arte e resitência: Vincent Willen Van gogh**. 2002. Tese (Doutorado) – UNESP, São Paulo, 2002.

REINHARDT, Lílian. **Vincent Van gogh e uma estética da inquietude do sentido existencial**. Disponível em: <<http://www.lilianreinhardt.prosaeverso.net>> Acesso em: 20 jun. 2008.

ROQUE, Georges. **Van Gogh, teórico del color**. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Núm.70, 1997.

SERRANI-INFANTE, S. M. **A linguagem na pesquisa sociocultural - Um estudo da repetição na discursividade - Campinas - Editora da Unicamp, 1997.**

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. 3ªed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004

- SAUSSURE, F. Curso de Lingüística Geral. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 2004.
- SILVA, A M **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, monografias, dissertações e teses** / Angela Maria Silva, Maria Salete de Freitas Pinheiro, Nara Eugênia de Freitas. 4 ed.ver. e ampl. por Angela Maria Silva e Maria Salete de Freitas Pinheiro. Uberlândia: Edufu, 2004.
- STAFUZZA, G. “Pressupostos teórico-metodológicos para uma análise do discurso literário: a interação verbal entre Joyce e Homero. In: FERNANDES, C.A et al.(org) **Sujeito, identidade e memória**. Uberlândia: EDUFU.2004.p.155-173
- _____. **As relações interdiscursivas e os processos heterotrópicos entremeando polifonia: uma análise da obra Ulisses, de James Joyce**. Dissertação de mestrado (2005) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.
- STANGOS, N. **Conceitos de Arte Moderna** (org). Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- SWEETMAN, D. **Vincent van gogh: uma biografia**. Trad. Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- TEIXEIRA, L. **As cores do discurso: análise do discurso da crítica da arte**. Niterói: EDUFF, 1996.
- VAN GOGH, V. **Cartas a Théo**. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- VILLARTA-NEDER, M. A. **Os movimentos de silêncio: espelhos de Jorge Luís Borges**. 2002. Tese (Doutorado)- UNESP, Araraquara, 2002.
- _____. Silêncio da memória x memória do silêncio: uma parábola sobre o efeito de sentido. In: FERNANDES, C. et al. **Sujeito, identidade e memória**. Uberlândia: Edufu, 2004.
- WALTHER, I.F; METZGER, R. **Van Gogh: The complete paintings**. Benedict-Taschen, 1993.
- WALTY, I. L.C; FONSECA, M.N.S; CURY, M.Z.F. **Palavra e imagem: leituras cruzadas**. 2ª ed.1.reimp.- Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FILME:

SONHOS. Direção: Akira Kurosawa/Ishirô Honda. JAP/EUA, 1990. Recorte da cena: “os corvos”. 119 min.

OBRAS DE VINCENT VAN GOGH: disponível em: <www.vggallery.com> acessado em 24 nov.2009.

GLOSSÁRIO

ACONTECIMENTO

A entrada do novo no discurso, ou seja, um furo numa estrutura já fixada que pelo acontecimento se re-significa. Uma espécie de princípio que organiza, já que pode ser trabalhado tanto no contexto da atualidade quanto num espaço de memória que ao aparecer ele retoma. É de caráter fragmentário e de movência discursiva, a reforçar a presença do novo, que é sempre uma possibilidade e evidencia que a desestruturação-reestruturação são faces de um mesmo processo: o discurso. (PÊCHEUX, 2002)

ARTE

Meio apto à obtenção de determinado fim. Meio de fazer, de produzir.

Disposição prévia que habilita o sujeito a agir de maneira pertinente orientado pelo conhecimento antecipado daquilo que quer fazer ou produzir. (NUNES, 1991 p. 53)

Hábito de produzir de acordo com reta razão, isto é, de acordo com a idéia da coisa a fazer. Aristóteles

Instância que produz o rompimento com as estruturas fixas, pressupondo procedimentos próprios para alcançar devires. (p. 113)

BELO

Domínio da sensibilidade, relacionado com a percepção, os sentimentos e a imaginação.

CAUSALIDADE

Conexão envolve relações de conjunção, restrição e oposição. Os sentidos se dispersam porque são combatidos, crivados ou invertidos, conforme o caráter de imprevisibilidade dos processos enunciativos. Uma “categoria na produção dos acontecimentos”. (SANTOS, 2004, p. 112) (grifos do autor) (p. 150)

CLIVAGEM

Triagem de sentidos feita pelo sujeito, considerando seus referenciais intra-epistemológicos e sócio-histórico-culturais. Trata-se, pois, de uma filtragem de sentidos, realizada pelos sujeitos tomando por parâmetro, uma relativização entre os seus referenciais discursivos e os sentidos a que são expostos na dinâmica dos processos interativos. (Santos, 2000, p.206/ apud 2004, p.119). (p. 150)

CONTRASTE SIMULTÂNEO

Se dá quando uma cor é colocada lado a lado com sua complementar, estando diametralmente opostas no círculo cromático, assim elas se intensificam por este contraste. São contrastantes: vermelho complementar ao verde; azul complementar ao laranja e o amarelo complementar ao roxo (violeta). (p. 183)

DESLOCAMENTO

Sentidos que se deslocam para outro lugar agregando outros elementos. (p. 106)

DIALOGISMO

Diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. Um elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que por sua vez instauram-se e são instaurados por esses discursos. (BRAIT, 1998, p.78) (p.93)

DISCURSO

Uma construção social, e não individual, portanto, só pode ser analisado se considerado no contexto histórico-social em que está inserido suas condições de produção, já que ele é resultado da interpelação entre a língua e a ideologia, o homem e a história. Pêcheux (1997)

EMBLEMA

Elemento da ordem de uma semiose social de construção pragmática, isto é, há uma ação da *instância enunciativa subjetiva*.(p. 154)

ENCAIXE

Natureza de sentidos, sendo um processo em que cada *operador enunciativo* se instaura para significar, estabelecendo, assim, uma movência de sentido no interior de uma manifestação discursiva. (p. 153)

ENUNCIÇÃO PICTÓRICA

Uma relação que envolve os operadores visuais combinados com situações distintas em circunstâncias específicas de ordem estética, social, cultural e ideológica.

ENUNCIATIVIDADE

Conjunto de propósitos contidos na práxis social de um sujeito, declaradas em suas ações e colocadas em uma situação específica de atribuição de sentidos. (SANTOS, 2004, p.116) (p. 26)

ESTÉTICA

A disciplina do conhecimento sensível. Ciência do Belo e da Arte. Estuda as condições do conhecimento sensível que correspondem a beleza e a *prática*, na qual, ocupando-se da criação poética (fazer artístico), chega a esboçar uma espécie de lógica da imaginação, que contém os princípios necessários à formação do gosto e da capacidade artística. Alexander Baumgarten (1714-1762)

A ciência do belo, a que reúne o estudo da essência da arte, das relações da arte com a beleza e os demais valores. A disciplina filosófica que se ocupa dos problemas, teorias e argumentos acerca da arte. Filosofia da arte. Immanuel Kant (1724-1804)

A indagação especulativa sobre o fenômeno arte em geral, sobre o ato humano que o produz e sobre as características generalizáveis do objeto produzido. Umberto Eco (1991, p. 179-180)

A construção de dizeres reflexivos sobre o fazer artístico e o processo de criação do sujeito e procura elementos para que entendamos o que vem a ser a arte.

Reflexão especulativa sobre a experiência estética, na qual entra toda a experiência que tem a ver com a arte: a experiência do artista, do leitor, do crítico, do historiador, do técnico da arte, e do frequentador da obra de arte. A interpretação e avaliação das obras de arte, as teorizações da técnica das várias artes. Conjunto de fatos ou elementos que contribuíram para produzir o objeto artístico. Uma reflexão especulativa sobre uma categoria de experiência, a saber, a experiência estética. É reflexão sobre a experiência, isto é, tem um caráter especulativo e concreto a um só tempo. É constituída desse duplo retorno ao caráter especulativo da reflexão filosófica e ao seu vital e vivificante contato com a experiência... Pareyson (1997, p.4-8)

A disciplina filosófica que se ocupa dos problemas e dos conceitos que utilizamos quando nos referimos a *objetos estéticos*.

ESTETICIA

A unificação de teoria e prática na qual a *instância enunciativa subjetudinal esteta* condensa-a, para construir sua enunciação, de maneira que outricidades possam ser interpelados pelos elementos plasmados na tela.

Emerção de vozes que se dará pela disposição de estilos que se detecta da função-esteta na obra, ou seja, a representação dos signos visuais.

ESTILO

Certo modo de organizar uma sequência (...) focando-se como fundamental a relação entre esta organização e um determinado efeito de sentido (...), ou seja, o estilo implica uma escolha, pois é “uma necessidade estrutural, um dos efeitos da multiplicidade de recursos de expressão disponíveis, tanto no caso das línguas naturais quanto de outras linguagens” (...) (POSSENTI, 2001, p.16-17).

EVANESCÊNCIA

O devir da configuração dos elementos que compõem a representação estética.

A *instância enunciativa subjetudinal esteta* resgata saberes, resultantes de um devir, e os estabelece numa dada ordem no fio discursivo, inscrevendo-os no discurso pictórico, por meio da realização enunciativa das cores, as quais pretende significar. Ao fazer o gesto de atribuir uma significação a elas, produz sentidos. Essa instância-sujeito encontra-se em alteridade entre o inconsciente e o consciente estético de uma forma-sujeito esteta.

FORMAÇÃO DISCURSIVA

Aquilo que, numa formação ideológica dada, isto, é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e dever ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa etc). Pêcheux (1997, p.160).

FORMAÇÕES IMAGINÁRIAS

As formações imaginárias funcionam nos processos discursivos e “designam o lugar que 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”.

HETEROTROPIA

Diz respeito a um deslocamento de sentido e colocam em alteridade diferentes significações, subjacentes a um dado sentido.

IMAGINÁRIO SÓCIO-ESTÉTICO

As circunscrições temático-estilísticas de escritores e leitores, via de regra, decorrentes da referencialidade polifônica dos mesmos, quer dizer, uma heterogeneidade de crenças e concepções subjacentes à visão que os sujeitos têm do mundo, das temáticas abordadas e da forma artística como abordam os recortes temáticos tomados na concepção/leitura da obra literária. Essa heterogeneidade é perpassada por discursos outros e distintos.

IMPASTO

Nome da tinta espessa, “gorda”, aplicada grosseiramente com pincel ou espátula. Esta é uma técnica utilizada para criar texturas acentuadas, dando a impressão de relevo à superfície da tela. (p. 29)

ÍNDICE

Elemento de semiose social de uma construção semiótica, isto é, organiza os operadores enunciativos de maneira a interagirem entre si, provocando efeitos de sentido.

INSTÂNCIA ENUNCIATIVA SUJEITUDINAL

Podemos entendê-la como um elemento que está inscrito em uma alteridade e por ter essa inscrição em uma alteridade, o sujeito será submetido a movências no interior do funcionamento do processo enunciativo, ou seja, nenhum sujeito permanece em um único lugar no interior de um processo enunciativo.

Alteridade de instâncias sujeito no interior de um processo enunciativo.

INSTÂNCIA ENUNCIATIVA SUJEITUDINAL ESTETA

Denominamos de sujeito-esteta o sujeito autor de uma obra de arte, no caso desta pesquisa, van Gogh atuando enquanto função-autor de obras plásticas. Dessa forma o sujeito-esteta é uma posição que o sujeito assume a partir de suas inscrições discursivas, atravessadas pelo interdiscurso e traspassadas pela memória discursiva e pelas condições históricas que a constituem.

INTERDISCURSO

... “todo complexo com dominante” das formações discursivas, esclarecendo que também ele é submetido à lei de desigualdade-contradição-subordinação que, como dissemos caracteriza o complexo das formações ideológicas. (PÊCHEUX, 1997, p. 162). (os grifos são do autor).

INTERPELAÇÃO

Devemos considerar a palavra interpelação na perspectiva de Louis Althusser descrita na obra *Aparelhos Ideológicos de Estado* de 1969 em que o autor aventa que o processo interpelativo ocorre na via da ideologia, produzindo duas evidências: a do sujeito e do sentido.

MATERIALIDADE PICTÓRICA

Um texto visual, composto por elementos, denominados de *operadores visuais*, que podem ser apreendidos e compreendidos.

MEMÓRIA DISCURSIVA

Aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 2007, p.52).

Representa possibilidades de dizeres que se atualizaram no momento da enunciação, enquanto efeito de um esquecimento, equivalente a um processo de deslocamento.

Saber discursivo que torna possível o dizer e que retorna sob a forma de pré-construído, ou seja, um dizer que é um dito de outro dizer.

Um conjunto de evidências ligado a uma anterioridade histórica da instância enunciativa sujeitudinal revelando aspectos de opressão e de resistência.

MOVÊNCIA

Sentido que se movimenta no interior de suas significações. (p. 107)

MUNDO REAL

A percepção dos acontecimentos pelos sujeitos sob o crivo da referencialidade polifônica dos mesmos, ou seja, uma visão de mundo que é ao mesmo tempo “generalizante” – percepção partilhada em um universo sociodiscursivo – e “particularizada” – percepção crivada pelos referenciais e valores de verdade tomados pelos sujeitos em sua constitutividade histórico-ideológica.

N-ESSÊNCIA

Mecanismo epistemológico por meio do qual associamos conceitos ou categorias metodológicas, “construindo combinações entre elementos constituintes, constituídos e constitutivos desses conceitos” ou como chamamos conceitos-operadores. Possui dois eixos de movimentação epistemológica: um eixo horizontal que representa as *micropolaridades* teóricas – “elementos de identificação conceitual que delimitam unidades de recorte fundadoras de uma semiose conceitual;

e um eixo vertical que representa as *macropolaridades* que são “concepções de ordem conjuntiva e refletem amplitudes de percepção na relação entre um conceito de polaridade e seu alcance em face de uma relação de clivagem injunção enunciativa”. As posições horizontais representam o olhar epistemológico sobre as particularidades de significação da construção teórica, relacionado a aspectos do lugar discursivo em que se situa a enunciação imagística. As posições verticais representam o olhar epistemológico sobre as relações de concomitância da construção teórica, relacionado a aspectos do lugar social em que se situa a enunciatividade (SANTOS, 2007, p. 190). (p. 142)

OBJETOS ESTÉTICOS

Objetos que provocam em nós uma *experiência estética*. “Conteúdo dotado de forma (...) o qual eu me sinto como um sujeito ativo, na qual penetro como seu elemento constitutivo indispensável (...)”. Bakhtin (1993, p. 68).

OPERADORES VISUAIS

Elementos básicos que compõe todo discurso pictórico: o ponto, a linha, a forma, a direção, o traço, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. (DÓNDIS, 2007, p.51) (p. 98)

PERCEPTO

Algo que esta além daquilo que se desligou da percepção do sujeito, é a interpelação provocando a movência, a inquietação. Desencadeia em conexão um efeito de sentido que lhe é similar. Cavalcanti (2006, p.21) (p. 113)

PLANO SINESTÉSICO

Dispositivo enunciativo que desencadeia uma tomada de posição na via da clivagem da realização linguageira.

POLICROMIA

Uma manifestação interdiscursiva, por meio das cores, envolve o jogo das cores, luzes, sombras, formas, linhas, traços. (p. 114)

Uma multiplicidade de cores que vemos numa tela e a dialogia entre elas.

POLIESTETICIA

Marcas, sinais de vozes que emergem da configuração de diversos estilos que possamos detectar no interior de uma materialidade pictórica, isto é, a representação dos operadores visuais dispostos na tela por meio da função-esteta. (p. 119)

Vozes que emergem da configuração dos estilos instaurados na tela.

POLIFONIA

Multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes. A multiplicidade de consciências equípolentes e seus mundos. (BAKHTIN,1997, p. 04).

Define-se pela convivência e pela interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes (...) todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Bezerra (2000, p. 194).

POTENCIALIZAÇÃO DISCURSIVA DA MATERIALIDADE

Um levantamento de elementos potenciais de significação na superfície plástica da materialidade pictórica de um *corpus*, com vistas à percepção de evidências, conversíveis em regularidades que se adaptam e se adequam a objetivos, hipóteses e questões de pesquisa, concebidas por ocasião da elaboração do projeto.

PRÉ-CONSTRUÍDO

O “*sempre-já-ai*” da interpelação ideológica que fornece-impõe a “*realidade*” e seu “*sentido*” (PÊCHEUX, 1997, p. 164). (os grifos são do autor)

REFERENCIALIDADE POLIFÔNICA

Bases discursivas que balizam o imaginário sociodiscursivo dos sujeitos actantes no processo enunciativo. Essas bases comportam referentes de natureza histórica, social, cultural, filosófica, psicológica, política e lingüística, determinantes da circunscrição do sujeito em formação social, de sua filiação em um espaço discursivo e de sua alteridade enunciativa numa diversidade de formações discursivas e ideológicas (Santos, 2007, p.196); (p.93).

Termo usado por Santos, para indicar a heterogeneidade subjacente às bases discursivas do imaginário sociodiscursivo dos sujeitos. Essa heterogeneidade, por sua vez, é traspassada por de discursos outros e uma diversidade de discursos distintos. Dessa maneira, as vozes dos sujeitos são entrecortadas por várias vozes e por vários outros discursos. (SANTOS, 2000b, p.231)

REGULAÇÃO

Diferentes processos de construção e produção de sentidos nos discursos. Seriam espécies de categorias inter-relacionadas, originadas a partir de “evidências significativas, observadas no cenário da pesquisa”. Santos (2000b, p. 231) (grifo do autor).

REGULARIDADE

Evidências significativas que emergirão da conjuntura enunciativa de uma manifestação discursiva.

ROMANTISMO

O romantismo é definido como um movimento de protesto que abarca transformações profundas no campo da arte, em praticamente todas as suas modalidades, bem como nas esferas política, econômica, social e cultural da sociedade européia como um todo – apesar das diferenças de desenvolvimento econômico e social dos diversos países –, de meados do século XVIII a meados do século XIX. Godoy (2002, p. 35), fazendo referência a (Fischer, 1983).

SEMIOSE

A significação que os operadores visuais e demais elementos de uma obra pictórica adquire quando utilizados em uma função social ou em um contexto social.

SEMIOSE CONCEITUAL

Propriedade que um conceito adquire de significar epistemologicamente a partir de parâmetros pontuais que o delimitam enquanto fronteira de suporte para um construto teórico. Dito de outra forma, um conceito pertencente a um referencial teórico passa a constituir-se em uma significação singular, no interior de uma enunciação acadêmica instaurada (SANTOS, 2007, p. 190).

SINAL

Elemento de semiose social na construção de sentidos que levará à construção de uma significação.

TEXTO

Uma conjuntura de práticas pictóricas que se materializam em linguagem plástica enquanto dispositivo de comunicação.

TOMADA DE POSIÇÃO

Resulta de um retorno do “Sujeito” no sujeito, de modo que a não-coincidência subjetiva que caracteriza a dualidade sujeito/objeto, pela qual o sujeito se separa daquilo de que ele “toma consciência” e a propósito do que ele toma posição, é fundamentalmente homogênea à coincidência-reconhecimento pela qual o sujeito se identifica consigo mesmo, com seus “semelhantes” e com o “Sujeito”. O “desdobramento” do sujeito – como “tomada de consciência” de seus “objetos” - é uma reduplicação da identificação... (PÉCHEUX, 1997, p.172). (os grifos são do autor).

O modo como o sujeito se desdobra como efeito do complexo de relações desiguais, contraditórias e múltiplas que permeiam a condição do sujeito interpelado, e ao mesmo tempo, como enunciador, tornando-se sujeito de sua palavra. (seção2.3.2, p.98).

TRAÇO

Elemento de semiose social do processo de significação na enunciação.

UNIDADE

Referimo-nos ao aspecto de significação resultante da interpelação do sujeito com um objeto, com uma materialidade, neste caso a materialidade imagística.

VOZES EQUIPOLENTES

Consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu SER enquanto vozes e consciências autônomas. (BAKHTIN, 1997, p. 04).

VOZES PLENIVALENTES

Plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo. (BAKHTIN,1997, p. 04).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)