

**UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM**

SABRINA REBELO MIRANDA

DISCURSOS *DO* E *SOBRE* O CUBISMO: PICASSO E GUERNICA

Pouso Alegre-MG
2020

REBELO, S. ou REBELO, SABRINA	DISCURSOS DO E SOBRE O CUBISMO: PICASSO E GUERNICA		MESTRADO PPGCL 2020
--	---	--	------------------------------------

SABRINA REBELO MIRANDA

DISCURSOS *DO E SOBRE* O CUBISMO: PICASSO E GUERNICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem para obtenção do Título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luiza Katia Castello Branco

Pouso Alegre-MG

2020

Ficha catalográfica

MIRANDA, S. R. Discursos *do e sobre* o cubismo: Picasso e Guernica. 2020. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2020.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luiza Katia Castello Branco
Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí.

1. Análise de Discurso. 2. Arte. 3. Sujeito. 4. Imagem. I. Universidade do Vale do Sapucaí. II. Discursos *do e sobre* o cubismo: Picasso e Guernica.

CDD: 401.41

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

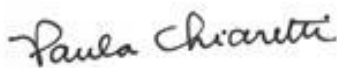
Certificamos que a dissertação intitulada “DISCURSOS *DO E SOBRE* O CUBISMO: PICASSO E GUERNICA” foi defendida em 25 de novembro de 2020, por SABRINA REBELO MIRANDA, aluna regularmente matriculada no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, nível Mestrado, sob o Registro Acadêmico nº 98014474, e aprovada pela Banca Examinadora composta por:



Profa. Dra. Luiza Katia Andrade Castello Branco
Universidade do Vale do Sapucaí-UNIVÁS
Orientadora



Profa. Dra. Nádia Régia Maffi Neckel
Universidade do Sul de Santa Catarina-UNISUL
Examinadora



Profa. Dra. Paula Chiaretti
Universidade do Vale do Sapucaí-UNIVÁS
Examinadora

Dedico este texto às organizações culturais brasileiras, aos meus familiares, à CAPES e a todos que veem a arte como forma íntegra de constituição do sujeito.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à CAPES pela oportunidade de estudo, conhecimento e transformação que este auxílio financeiro me proporcionou.

Agradecer ao pessoal da Secretaria da Pós-Graduação pelo trabalho, solicitude e paciência em nos manter informados de todos os trâmites exigidos pela academia e dos protocolos a cumprir.

Agradecer à minha querida orientadora Luiza pela sensibilidade, inteligência, leitura, afeto e comprometimento, aos momentos de troca, de choros sensíveis e de risos encantadores.

Agradecer ao professor Atílio e a professora Paula por mostrar que é possível uma interlocução saudável, respeitosa, inteligente e admirável entre docente e discente.

Agradecer à professora Telma pelo semestre de leitura e compartilhamento de ideias, sonhos e arte.

Agradecer aos meus familiares: mãe Cida pela amizade e companheirismo, ao meu pai Magnus pelo apoio financeiro e amigável, a minha irmã Samantha pela amizade e a minha sobrinha Lua por tantos sorrisos e alegrias.

RESUMO

MIRANDA, S. R. **Discursos do e sobre o cubismo: Picasso e Guernica**. 2020. 114f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre-MG.

Enquanto uma resposta ao real que demanda interpretação, a arte nas suas diversas manifestações e sentidos é um instigante objeto de análise. Analisá-la sob a perspectiva discursiva, além de permitir uma compreensão do funcionamento da linguagem imagética, torna possível dar visibilidade a esse processo discursivo em sua historicidade. Para tanto, trazemos do século XX, especificamente, o cubismo, como movimento de vanguarda artística, e Pablo Picasso, enquanto sujeito artista, eleito seu maior expoente, por nos inquietar o modo como evidências como essas - vanguarda(s) artística(s) e maior expoente - ganham sentido hegemônico no processo histórico-ideológico de produção de sentidos. Desse modo, para questionarmos, indagarmos e buscarmos compreender os diversos processos de produção de sentidos *de e sobre* arte, vanguarda e sujeito artista, apresentamos a forma material *arte*, ou seja, "a forma encarnada na história para produzir sentidos" (ORLANDI, 2015), a partir da perspectiva de variados dizeres sobre arte - acadêmicos, historiadores, especialistas, leitores. Além disso, trabalhando discursivamente com o conceito de efeito sujeito e posição sujeito, buscamos discutir o sujeito artista, no caso, Pablo Picasso, interrogando o modo como ele se constitui o maior representante cubista, o mais reconhecido. Para a análise da linguagem imagética pictórica, nos debruçamos sobre a descrição e a interpretação da materialidade pictórica de *Guernica* (1937). Para essa discussão, à luz da Análise de Discurso (PÊCHEUX; ORLANDI), consideramos a escrita e a constituição da pintura sob a dimensão polissêmica/parafrástica inscrita no interdiscurso e em condições de produção específicas, que a fazem significar como pintura, como cubista, como *Guernica*, como materialidade significante, enfim.

Palavras-chave: Discurso. Arte. Sujeito. Cubismo. Pablo Picasso.

ABSTRACT

As a response to the real that demands interpretation, art in its various manifestations and meanings is an exciting object of analysis. Analyzing it from a discursive perspective, in addition to allowing an understanding of the functioning of the image ('non verbal') language, makes it possible to give visibility to this discursive process in its historicity. To this end, we bring cubism, specifically, cubism, as an artistic avant-garde movement, and Pablo Picasso, as an artist subject, elected as its greatest exponent, for worrying us about how evidence like these - artistic vanguard (s) and greater exponent - gain hegemonic meaning in the historical-ideological process of producing meanings. Thus, in order to question, inquire and seek to understand the different processes of producing meanings of and about art, vanguard and artist subject, we present the material form art, that is, "the form incarnated in history to produce meanings" (ORLANDI, 2015), from the perspective of various sayings about art - academics, historians, specialists, readers. Furthermore, working discursively with the concept of subject effect and subject position, we seek to discuss the artist subject, in this case, Pablo Picasso, questioning the way in which he constitutes himself the greatest cubist representative, the most recognized. For the analysis of image ('non-verbal') language, we look at the description and interpretation of the pictorial materiality of Guernica (1937). For this discussion, in the light of Discourse Analysis (PÊCHEUX; ORLANDI), we consider the writing and constitution of painting under the polysemic / paraphrastic dimension inscribed in the interdiscourse and under specific production conditions, which make it mean as painting, as a cubist, as Guernica, as significant materiality, in short.

Key Words: Discourse. Art. Subject. Cubism. Pablo Picasso.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Quadro das formações Imaginárias.....	48
Figura 2 - Touro.....	63
Figura 3 - <i>Ma Jolie</i>	68
Figura 4 - <i>Guernica</i>	79
Figura 5 - <i>Guernica</i>	93
Figura 6 - <i>Les Demoiselles d'Avignon</i>	96
Figura 7 - Recorte da textualidade da pintura <i>Guernica</i>	99
Figura 8 - <i>Pietà</i>	100
Figura 9 - Recorte da textualidade da pintura <i>Guernica</i>	101

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	ARTE: SENTIDOS À DERIVA.....	21
2.1	Leitura de arte segundo Woodford.....	24
2.2	Leitura de arte segundo Coli.....	26
2.3	Leitura de arte segundo Ostrower.....	31
2.4	Leitura de arte segundo Aumont.....	34
2.5	Leitura de arte segundo Farthing.....	37
3	NOÇÕES DISCURSIVAS EM JOGO NA PESQUISA.....	41
4	PICASSO, CUBISMO E VANGUARDA: EFEITOS DE SENTIDO.....	46
4.1	Picasso “Vida e Obra”: Em sua historicidade.....	49
4.2	Picasso: sujeito-artista e uma possível interpretação de sujeito como efeito de.....	58
4.3	Cubismo: significações.....	64
4.4	Vanguarda: Efeito de sentidos.....	70
5	DA SUPERFÍCIE DA PINTURA À OPACIDADE DOS SENTIDOS.....	77
5.1	<i>Guernica</i> (1937).....	79
5.2	Condições de Produção da pintura <i>Guernica</i>	82
5.3	A pintura e sua materialidade.....	84
5.4	Análise discursiva da pintura <i>Guernica</i> (1937).....	86
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
	REFERÊNCIAS.....	107

APRESENTAÇÃO

Meu primeiro contato com a teoria da Análise de Discurso foi no 7º período da graduação em Letras, através da minha professora Luciana Brasil, que na época era doutoranda em Análise de Discurso na UNICAMP. Foi ela que mostrou a nós, alunos, o quão profunda, densa, importante e necessária era a Análise de Discurso. Uma teoria que exige do pesquisador muita leitura, atenção, cuidado e principalmente prática de análise.

Passado este primeiro contato, tão marcante e significativo, com a teoria, decidi em 2018 começar uma Pós-Graduação em Ciências da Linguagem na UNIVÁS, a fim de ter mais intimidade e contato com a mesma.

Ao iniciar a Pós-Graduação, comecei simultaneamente a ler, estudar e me inteirar mais da História da Arte. Iniciando ainda meu estudo na Análise de Discurso, comecei a ler a História da Arte com um olhar mais questionador e inquietante, justamente o olhar que estava em desenvolvimento advindo da leitura da Análise de Discurso.

Com este olhar, vários questionamentos se puseram a mim, a partir de evidências com as quais nos defrontamos, como por exemplo: por que há sujeitos considerados artistas e outros não? Como é o funcionamento da arte e de seus sujeitos sejam cubistas ou não? Do que se trata arte; fazer arte; ser artista? Por que o gesto de pintar, dançar não significa como o gesto de comer – o gesto de comer não é arte enquanto os outros são? Ou por que determinados gestos não significam como arte? E os sujeitos que praticam esses gestos podem/não podem ser considerados sujeitos artistas? E os objetos produzidos como arte são desde sempre considerados como arte? Ou há um tempo e um espaço específicos para que esses objetos sejam considerados artísticos? Um sujeito artista é um sujeito de um só modo de fazer artístico? Há modos específicos de (se) fazer arte? E na dança? Por que determinados gestos de interpretação do sujeito são considerados arte e outros não?

Além desses, outros se fizeram importantes a ponto de nos fazer buscar compreender determinados sentidos sobre o cubismo e Pablo Picasso. Nesse percurso, passei pela arte rupestre, arte egípcia, arte romana até chegar ao cubismo. Ao chegar no movimento cubista me deparei com o sujeito-artista Pablo Picasso, a forma como ele era descrito e intitulado dentro deste movimento me inquietou, pois em alguns momentos Picasso era como um sinônimo de cubismo. E comecei a questionar: por que ele (Picasso) ser o grande nome? Quem o escolheu? O que o torna expoente/representante deste movimento? A partir destes questionamentos outros foram surgindo com o aprofundar da teoria da Análise de Discurso: Como o movimento cubista

é significado? Os sentidos de vanguardas passaram a me interessar, uma vez que o cubismo é descrito na história da arte como um movimento de vanguarda.

E, então, ler este sujeito-pintor e esta manifestação artística de forma discursiva me trouxe até aqui, juntamente com estas provocações e inquietações a respeito do movimento, a respeito do sujeito-pintor Pablo Picasso. Este movimento de leitura é importante porque ler uma pintura é ler uma materialidade significante, devolvendo a ela sua espessura histórico-ideológica, sua opacidade simbólica.

Conciliar a Análise de Discurso com o discurso artístico foi um movimento de descoberta e compreensão, pois assim como a análise de discurso, o discurso artístico possui seu próprio funcionamento, “o discurso artístico possui características que lhe são próprias, materialidades que lhe são próprias e outras, que podem ser comuns a outros discursos (pedagógico, jornalístico, jurídico, etc)” (NECKEL, 2004, p.49). O desafio, no entanto, trouxe conhecimento, cuidado, empatia e sensibilidade à leitura tanto acadêmica quanto pessoal, à escrita e à vida.

1 INTRODUÇÃO

A *arte*, tomada aqui como forma material, ou seja, “a forma encarnada na história para produzir sentidos” (ORLANDI, 2003, p. 19), faz funcionar diversas interpretações, vários sentidos, sentidos estes de arte como produto, arte como representação, arte como religião, arte como institucionalização, como disciplina, arte como mercado, dentre outros. Ainda segundo Orlandi, a forma material conforma-se pela noção de materialidade discursiva, que recobre a relação entre a forma-sujeito e a forma do sentido, confrontando o simbólico com o político, na relação entre língua e história. Compreender a forma material é assim expor ao olhar leitor a compreensão da relação estrutura/acontecimento (PÊCHEUX, 1981) que, “na análise de discurso, se especifica pelo fato de que, metodologicamente, há um batimento entre descrição e interpretação.” (ORLANDI, 2002, p. 23).

Logo, ao olhar para a linha de manifestações artísticas ao longo da história da arte, e tomarmos como ponto de observação no século XX o Cubismo, compreendemos que, enquanto significado como um movimento artístico (com seu acontecimento a partir de 1907), produziu e produz sentidos como um movimento de vanguarda que rompeu com tudo que estava sendo produzido até então, por exemplo. Ao mesmo tempo, pensando o *cubismo* como forma material, compreendemos que essa forma linguístico-histórica que se realiza no sujeito, também não escapa de ser atravessada pela polissemia e que sujeito e sentido estão interligados. Sendo assim, arte, cubismo, sujeito artista, Pablo Picasso são formas materiais que ganham sentidos que vão se tornando hegemônicos, verdadeiros e únicos de acordo como essa história oficial da arte e sobre a arte, ou seja, o *discurso da arte* e o *discurso sobre a arte*, e de acordo como os espaços artísticos (do museu, por exemplo) vão significando-os como se fossem evidentes.

Antes de continuarmos, é preciso observarmos que fazemos diferença entre as expressões *discurso de* e *discurso sobre*, tomadas aqui como funcionamentos, visto que, discursivamente, todo discurso é constituído por outros discursos, por outras textualidades, por outras materialidades significantes que se fazem ressoar nele pela memória buscando sustentar uma atualidade. Dito isto, compreendemos com Orlandi (1990, p. 37) que

‘os discursos sobre’ são uma das formas cruciais da institucionalização dos sentidos. É no ‘discurso sobre’ que se trabalha o conceito da polifonia. Ou seja, o ‘discurso sobre’ é um lugar importante para organizar as diferentes vozes (dos discursos *de*). Assim, o discurso *sobre* o samba, o discurso *sobre* o cinema é parte integrante da arregimentação (interpretação) dos sentidos do discurso *do* samba, *do* cinema etc. O

mesmo se passa com o discurso *sobre* o Brasil (no domínio da história). Ele organiza, disciplina a memória e a reduz.

Todo discurso *de*, portanto, é um discurso *sobre*. O discurso *de* e o discurso *sobre* se atravessam em seu funcionamento na materialidade discursiva, posto que compreendemos como imbricados histórico-ideologicamente aquilo que é da memória com aquilo que é da atualidade.

Considerado pelo *discurso da* história da arte como o marco inicial do movimento cubista, o quadro *Les Femmes d'Alger (O.J.)*¹, pintado por Pablo Picasso em 1907, nesse momento, já nos inquieta o fato de o momento inicial parecer acontecer “do nada”, sem historicidade²; pois como é possível uma obra inaugurar um movimento? Como se constitui esta historicidade por trás deste gesto de inauguração que se apresenta como se não houvesse referências anteriores? Perguntamos, ainda: há um momento inicial e um final, ou seja, há um momento preciso da criação? É preciso que se marque esse momento? Por quê? Para quem?), parece apresentar marcas que lhe dão o lugar de inauguração, de um acontecimento discursivo, como se ali estivesse nascendo um novo estilo de pintura e de pintor.

Por esse mesmo *discurso de* inauguração, de que não há historicidade entre as materialidades discursivas, ou seja, os *discursos sobre* - e, nesse momento, por discursos sobre compreendemos os dizeres *sobre* arte produzidos pelos historiadores de arte, especialistas de arte, estudiosos de arte, por exemplo. Tendo isso em vista, sabemos que o *cubismo*, - nome que o discurso *sobre* e *de* arte dá ao movimento de vanguarda e associa seu início ao sujeito artista Pablo Picasso a partir desse quadro (Como garantir que não houve outras pinturas antes desta? - se divide em três fases: “cezanniana ou primitiva”, “analítica” e “sintética” (perguntamos: é preciso que se divida em fases? O modo como são definidas determina quem pode e deve participar desse movimento?).

Esta pesquisa toma essa divisão como um modo inicial de entrada na observação do nosso objeto, porque compreendemos como um modo de delimitação da pesquisa aqui desenvolvida. Nesse sentido, ocupar-nos-emos dessa última fase (“sintética”), para

¹ Pintura composta por cinco mulheres nuas, sendo que duas delas estão usando uma máscara, máscaras estas que remetem às máscaras africanas. As mulheres foram pintadas com corpos distorcidos, em pé, como se estivessem na porta de algum lugar. A pintura está no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e mede 243,9 cm por 233,7 cm.

² O que chamamos de historicidade é um acontecimento da materialidade significativa como discurso; a historicidade diz de um trabalho dos sentidos na própria materialidade significativa em que não há como especificar o início e o fim. Isso quer dizer que esta materialidade é referida à discursividade fazendo funcionar um vestígio, um índice, uma marca, que faz a relação entre o objeto discursivo e os processos discursivos já em jogo na história, constituindo o modo como os sujeitos e os sentidos vão se construindo em relação ao objeto em análise. Nessa historicidade há um trabalho da ideologia e do político, não deixando esquecer que um discurso aponta para outros, e esse percurso histórico-ideológico se materializa no objeto discursivo em análise.

interrogarmos e compreendermos o modo como o discurso da história da arte trata e significa como marcas cubistas, marcas materiais existentes na pintura e, nesse discurso, definidas como formas geometrizadas dos objetos, fragmentadas e espalhadas pela tela, em uma paleta de cores quase monocromática; fase em que o artista busca registrar, a partir de elementos fragmentados, a visão de um todo, com angulações.

Além desses aspectos discutidos e analisados, questionamos o cubismo enquanto um movimento político de ruptura com os sentidos de arte, aquele que traz consigo a ideia "vanguardista" de sentido novo, de quebra, de ruptura, sentidos de uma visão a frente, carregando em suas composições significações e re-significações da forma e da representação, justamente por romper com o que estava sendo considerado como artístico até então (perguntamos: há uma forma mais artística ou melhor do que outra? há o corte ou a ruptura significando uma transformação?). Repetimos, a partir do discurso *da* e *sobre* a arte cubista: formas e representações significadas como traçados geométricos, pinturas escultóricas, cores de tonalidades apagadas, cores escuras.

Partindo dessa perspectiva do que se consideraria como ruptura, quebra e nova re-significação do que pode e deve ou não ser significado como arte, nesta pesquisa procuramos compreender os discursos *sobre* e *do* cubismo enquanto movimento artístico, os sentidos produzidos quando se trata de Pablo Picasso enquanto sujeito artista, enquanto sujeito representante desse movimento, enquanto seu maior expoente e enquanto sujeito porta-voz³ (PÊCHEUX, 1990), um sujeito artista-político, ao pintar *Guernica*⁴, e como sujeito produtor do movimento cubista. Além disso, buscamos compreender como ele pode ser o ícone do movimento, sendo que houve tantos outros artistas cubistas; seria Picasso um efeito?

Advertimos o leitor que na Análise de Discurso, a teoria que sustenta nossas análises e nossa prática enquanto pesquisadora, compreende diferentemente as noções de sujeito e de posição sujeito no discurso. Compreendemos o sujeito como forma-histórica, isto é, correspondente à forma da sociedade em que se produz como tal, que, no nosso caso, seria a forma histórica capitalista de ser sujeito socialmente. Discursivamente, compreendemos a noção de sujeito como aquele que determina o que diz, todavia sempre determinado pela

³ “É neste momento que surge o *porta-voz*, ao mesmo tempo ator visível e testemunha ocular do acontecimento: o efeito que ele exerce falando “em nome de...” é antes de tudo efeito visual, que determina esta conversão do olhar pela qual o invisível do acontecimento se deixa enfim ser visto: o porta-voz se expõe ao olhar do poder que ele afronta, falando em nome daqueles que ele representa, e sob o seu olhar. Dupla visibilidade (ele fala diante dos seus e parlamenta com o adversário) que o coloca em posição de negociador potencial, no centro visível de um “nós” em formação e também em contato imediato com o adversário exterior” (PÊCHEUX, 1990, p.17).

⁴ Obra de Picasso pintada em 1937 após o bombardeio à cidade de Guernica na Espanha. A obra constituiu o objeto de análise da pesquisa em questão em suas condições de produção específicas, sendo tratado no capítulo 5.

exterioridade na sua relação com os sentidos, exterioridade que o constitui. Com Orlandi (2015, p. 49) compreendemos que

Ele é sujeito à língua e à história, pois para se constituir, para (se) produzir sentidos ele é afetado por elas. Ele é assim determinado, pois se não sofrer os efeitos do simbólico, ou seja, se ele não se submeter à língua e à história ele não se constitui, ele não fala, ele não produz sentidos.

Quando observamos a diferença entre sujeito e posição sujeito no discurso, queremos dizer que o sujeito é dividido pelo funcionamento do político e da ideologia em seu processo de constituição. Ou seja, nem sujeitos nem sentidos estão completos e constituídos definitivamente. Ao dizer, esse sujeito está “sujeito à falha, ao jogo, ao acaso, e também à regra, ao saber, à necessidade” (ORLANDI, 2015, p. 53). Estando sujeito à deriva, em seu discurso, esse sujeito toma posições ao enunciar, produzindo o deslize, efeitos metafóricos, que, no curso do movimento simbólico-histórico, se materializam em seu dizer de variadas formas, dependendo da posição que tome. (Discutiremos mais especificamente essa questão no capítulo 5 desta dissertação).

Compreendemos, assim, que Pablo Picasso, enquanto posição sujeito no discurso, toma a posição de pintor-artista, em determinadas situações, mas esse fato não pode nos levar a compreender como fixa a ideia de que Picasso nasceu cubista e viveu e morreu cubista. Buscamos compreender e analisar o percurso desse sujeito como artista plástico levando em consideração as condições de produção, a memória discursiva e o interdiscurso, noções discursivas que nos possibilitaram refletir sobre os dizeres produzidos até hoje sobre ele e esse movimento que ganha a denominação "cubismo".

Buscamos compreendê-las, sabendo que, como analistas de discurso, o que conseguimos realizar enquanto ciência é dar visibilidade às interpretações possíveis a que nós, enquanto sujeitos de linguagem, sujeitos à língua para sermos sujeitos da língua, também sujeitos ao equívoco e à falha, conseguimos chegar.

O fato de interrogarmos o que parece óbvio, já naturalizado e produz um efeito de evidência no discurso sobre arte e cubismo é um passo no processo de compreensão dos discursos sobre o que aqui nos importa, nos move: as formas materiais *sujeito* e *arte* na relação com os discursos *do* e *sobre* o cubismo. Não é óbvio que há arte, não é óbvio que há cubismo e que este seja um movimento artístico, e que Pablo Picasso seja cubista e que tenha pintado apenas pinturas cubistas, e que tenha sido eleito representante mor do dito movimento de vanguarda.

Nosso trabalho buscou dar visibilidade ao modo como o fazer arte se constitui na opacidade e é produzido por uma ideologia que materializa esse fazer numa direção única e já bem sedimentada; em que o político da arte e o sujeito que o/a produz já se estabilizaram em sentidos que circulam como hegemônicos e verdadeiros, quase inquestionáveis, e que, quando questionados, esse questionamento fica delegado aos sujeitos já - sempre autorizados, isto é, os que podem e devem dizer sobre arte e o sujeito artista.

Pretendemos, ainda, nas análises, contribuir com um modo de formular sobre a imagem, o que Orlandi considera como *não-verbal*, um modo que produza efeitos que nos faça poder construir procedimentos teórico-analíticos que nos sustentem a dar conta da materialidade significante imagem em relação ao simbólico, e do simbólico em relação à essa materialidade imagética, no nosso caso, pictórica, porque materializada pela linguagem da pintura, que consideramos também como constituída e constituindo o simbólico porque materialidade histórico-ideológica.

Como a Análise de Discurso se inscreve como disciplina que transita pelos campos dos saberes da linguística, da psicanálise e do materialismo histórico, essa teoria nos dá a possibilidade de analisar a linguagem da pintura, porque nos faz perguntar pela falta, pelo equívoco, pela materialidade significante da imagem (diremos, no nosso caso, imagem pictórica) na sua dimensão discursiva, porque possibilita compreender a imagem se constituindo em textualidade, em discurso. Em uma tentativa de clareza, observamos aqui o modo como compreendemos a noção de textualidade tão utilizada na pesquisa. Textualidade é tomada como aquilo que parece fazer unidade a partir dos elementos que a constituem enquanto um texto, uma vez que consideramos a pintura como forma de produção de textualidades, portanto, como linguagem que produz sentidos.

Trabalhar discursivamente com a imagem nos leva a formular sobre os modos de significação, ou seja, a formular sobre o trabalho de interpretação/compreensão da imagem, buscando trabalhar o modo como ela se constitui em discurso, assim como compreender o modo como a imagem sustenta discursos em palavras, ou seja, como a imagem ('não-verbal') sustenta ou não o linguístico/linguageiro ('verbal'), a fim de compreendermos as possibilidades de sentidos, por isso este batimento de uma materialidade a outra.

Advertimos, nesse momento, que empregamos os termos *verbal* e *não verbal* julgando ser de maior compreensão para o leitor, mas, aqui, já nos afastando dessa formulação por compreendermos que essa relação verbal/não verbal não seria produtiva para analisarmos a imagem. Como dissemos anteriormente, a imagem se constitui como discurso, independente da

linguagem verbal que a narra, produzindo efeitos de sentido sobre ela. Compreendemos a imagem como imagem pictórica, como materialidade significante, como imbricação material (LAGAZZI, 2008). A imagem se textualiza como discurso pictoricamente, a partir do funcionamento tenso de seus processos discursivos de paráfrase e polissemia. Souza (1998, s/p., resumo), em seu texto busca

Discutir a questão relativa à materialidade da linguagem (verbal e não-verbal), visando à formulação de um campo novo de descrição e análise do não-verbal, aquele que não vai pressupor, em primeira instância, o repasse do não-verbal pelo verbal. Descartando-se, assim, pressupostos outros como os oriundos da Lingüística e da Semiologia no estudo da imagem.

Nessa discussão, Souza observa o modo de como uma imagem aponta para outra, como discurso, e como esse modo de compreender a imagem é produtivo, pois “abre-se a possibilidade de entender os elementos visuais como operadores de discurso, condição primeira para se desvincular o tratamento da imagem através da sua co-relação com o verbal” (SOUZA, 1998, s/p., conclusão) e para se afastar dos métodos que alinham a imagem pelo lingüístico/languageiro. Essa questão será retomada ao longo do trabalho.

Ao montar um arquivo de leitura, sabemos que este é da ordem da incompletude, porque além da impossibilidade de se ter acesso a todos os dizeres sobre o que se quer tratar, a incompletude se dá porque não há garantias de que os dizeres apontem na mesma direção de sentidos - o que sempre haverá será a dispersão; ter acesso a um arquivo completo, portanto, não é possível, e nem deve ser desejo do analista, justamente pelo arquivo se constituir a partir da história, que também é discurso sobre, e, por isso mesmo, da ordem da contingência. Como nos diz Branco (2013, p. 47),

Assim, entre a fantasia do arquivo total e, portanto, da informação verdadeira completa, saber absoluto, que anula a história como criação, e o arquivo vazio que, por sua vez, não forneceria as fontes primárias, única garantia de que a história não é pura projeção do historiador, perguntamos: existe uma costura possível?

Portanto, além das textualidades plásticas (obras elaboradas por Pablo Picasso como: *Touro* (1945), *Les demoiselles d'Avignon* (1907), *Guernica* (1937), entre outras) escolhidas para nos ajudar a compreender a forma material *arte* e o sujeito artista plástico, ou seja, pensar a materialidade discursiva e a posição sujeito, em seu fazer artístico "cubista", nosso arquivo de leitura se constitui também de obras clássicas sobre arte, sobre o cubismo, sobre análises da pintura de Picasso já realizadas por outros autores, de vídeo-aulas sobre cubismo e sobre Picasso, e outras materialidades que nos vieram às mãos. *Guernica* (1937), enquanto objeto de

análise escolhido para uma reflexão, compreensão *sobre* e *de* os sentidos produzidos, já é na sua materialidade suficiente, consideramos, para uma provocação e um questionamento a respeito dos sentidos advindos desta pintura em suas condições de produção.

Porque estamos lendo a pintura como textualidade, materialidade significativa é preciso advertir que lemos essa possibilidade de textualização como não identificada aos elementos que geralmente se buscam num texto *verbal*, ou seja, numa textualidade linguística/linguagreira, como vocabulário, sintaxe linearizada, gramatização normatizadora. Dizer textualidade, nesse caso, implica considerar nosso objeto, a pintura, em especial o quadro *Guernica* (que foi trazido à análise neste trabalho), como materialidade significativa, linguagem pictórica que se propõe ao leitor como uma escrita possível, uma resposta possível ao real que nos demanda.

Quando pensamos sobre esse tema, já tão explorado, estudado e analisado no universo acadêmico, tomamos o cuidado de fazer um levantamento minucioso em bancos de teses e dissertações de universidades como USP, Unicamp, UFRJ, UFRGS, Unisul, UFSC, UFU, UFF, PUC-SP, dentre outras, para que se desse visibilidade a outros trabalhos já feitos sobre este tema e na mesma linha de pesquisa que adotamos. No entanto, encontramos certo desafio ao ler discursivamente uma pintura sob o viés da Análise de Discurso, logo muitas questões, indagações, provocações não terão respostas, uma vez que com a pesquisa buscamos questionar a produção de sentidos de uma pintura, de um movimento artístico de uma determinada época e de um sujeito porta-voz (PÊCHEUX, 1990) deste movimento.

Até o momento da finalização da pesquisa, encontramos produções científicas, teses e dissertações que trabalharam com arte, cubismo e Picasso no seu sentido estético, estilístico, semântico e semiótico. E no decorrer da pesquisa até seu momento de encerramento, não encontramos nenhuma produção científica que tenha trabalhado arte, cubismo e Picasso como discursos em relação, e arte como forma material prenhe de efeitos de sentido produzidos em determinadas e diferentes e dispersas condições de produção, em situações sócio-históricas, político-ideológicas específicas, com relação ao cubismo e Picasso. Fazemos a ressalva de que há analistas do discurso no Brasil que trabalham com arte e discurso em relação, que, inclusive, foram citados e sustentaram a proposta de análise aqui apresentada.

A importância deste estudo se baseia em buscar compreender o movimento artístico-plástico denominado *cubismo*, de uma forma discursiva, a fim de compreender o processo discursivo de produção de sentidos para a forma material arte, a forma sujeito capitalista artista plástico, e a dominância do nome Picasso como o representante-mor do movimento cubista.

Conforme compreendemos, há sempre um espaço vazio tanto do sujeito quanto do sentido que possibilita o movimento dos dois na história; o vazio possibilita sujeito/sentido transitar, uma vez que tanto a linguagem quanto o sujeito não estão completos. A linguagem imagética, como a pintura, também se constitui a partir do vazio, já que pela pintura enquanto materialidade significativa produz-se sentido e sujeito, ao mesmo tempo em que sujeito e sentido produzem a materialidade significativa pictórica. A pintura possui uma materialidade significativa que se constitui pela incompletude, pelo equívoco, pela contradição, o que possibilita o movimento de sentidos.

Nessa pesquisa, buscamos compreender o processo de produção de sentidos de como arte enquanto forma material vai produzindo sentidos de acordo com as condições de produção e as posições sujeito que a enunciam (ora como instituição, produto, disciplina, dentre outros), e de como, a partir de determinados efeitos de sentido, o cubismo vai sendo significado (porque também já nomeado assim) como movimento artístico de ruptura e como o sujeito Pablo Picasso ganha o lugar de seu maior expoente.

Começamos essa pesquisa colocando em suspensão, no primeiro capítulo após a introdução, os sentidos de arte, e para compreender arte, que é uma discussão um tanto quanto filosófica, buscamos diferentes autores: historiadores, leitores de arte, especialistas em arte para vermos as possibilidades de interpretação quando mencionamos a palavra arte. Autores do nosso mundo ocidental, como Susan Woodford (1983)⁵, Fayga Ostrower (1987)⁶, Jacques Aumont (2002)⁷, Jorge Coli (1995)⁸ e Stephen Farthing (1950)⁹.

O capítulo seguinte apresenta noções basilares da Análise de Discurso que se fizeram procedimentais para o desenvolvimento do trabalho analítico. As noções aqui arregimentadas se fizeram produtivas no modo como a leitura de arquivo foi acontecendo ao longo da pesquisa.

⁵ Susan Woodford nasceu nos Estados Unidos. Mudou-se para Inglaterra onde trabalhou como professora de história da arte, escreveu muitos livros dentre eles (A arte de ver a arte e Grécia e Roma).

⁶ Fayga Perla Ostrower (Lodz, Polônia, 1920 - Rio de Janeiro - RJ, 2001). Gravadora, pintora, desenhista, ilustradora, ceramista, escritora, teórica da arte, professora. Vem para o Brasil em 1934 e cursa artes gráficas na Fundação Getúlio Vargas (FGV), em 1947.

⁷ Jacques Aumont é um teórico de cinema, escritor e professor universitário francês. Leciona atualmente na Universidade de Paris 3 e na EHESS. Escreve regularmente na revista *Cinéma* e dirige o Centro de História do Cinema da Cinemateca Francesa.

⁸ Jorge Coli é um professor titular em História da Arte e da História da Cultura, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp e colunista do jornal Folha de S. Paulo.

⁹ Farthing é pintor, professor de desenho e professor-pesquisador da Fundação Rootstein Hopkins na University of the Arts, em Londres. Em 1990, em reconhecimento por seu talento, foi aclamado mestre pela RuskinSchoolofDrawing da Universidade de Oxford. Em 1998, foi eleito membro da Royal Academy of Arts, de Londres. Concluiu seu mestrado em pintura pelo Royal College of Art e, desde 1977, leciona Belas-Artes na St. Martin's School of Art, ambas em Londres.

Dessa forma, exploramos as noções discursivas de sujeito, interdiscurso, condições de produção, formações discursivas, dentre outras, para nos sustentarmos, enquanto analistas, em nossos gestos de argumentação, provocação e interpretação.

No capítulo posterior, decidimos trabalhar as noções aqui apresentadas tomando-as na topologia de um tripé, a saber *cubismo - sujeito - vanguarda*. Este tripé, não responde às questões propostas, mas nos apontam direções a partir de suas relações discursivas que nos permitiram compreender os processos discursivos *de/sobre* cubismo, sujeito, vanguarda. Compreender essas relações deu visibilidade ao funcionamento dos dizeres que estão em movimento na história e que, por isso, se (des)dobram em variadas narrativas, significando essas relações que apontam para outros sentidos possíveis. Propusemos, neste capítulo, um modo de leitura dessas relações entre cubismo, sujeito, vanguarda buscando compreender a historicidade do movimento cubista significado como arte, do sujeito Picasso, enquanto artista-cubista, significado como ‘o’ artista do cubismo e o maior representante deste movimento, tendo seu percurso reduzido ao modo de fazer arte cubista, e o efeito de vanguarda como ruptura com o clássico, o tradicional, produzindo uma nova visão de arte, produzindo efeitos de movimento de vanguarda ao longo da história da arte.

No quinto capítulo, procedemos com a proposta de análise de *Guernica* (1937), pintura de Pablo Picasso que nos trouxe um mar de possibilidades de sentidos, interpretações e efeitos; uma pintura que provoca, indaga e inquieta. A pintura narra o bombardeio à cidade de Guernica, massacrada pela política fascista da Itália e da Alemanha, quando da Guerra Civil Espanhola que aconteceu durante a Segunda Guerra Mundial, passando a significar, essa pintura, para o mundo, um marco histórico como alerta sobre a perversidade de um modo de ser do sistema capitalista. Buscamos nessa proposta de análise compreender o que se coloca como ininteligível, restituindo ao objeto certas condições de leitura, posto que, *Guernica* tem uma ordem própria, aquilo que a torna pintura/materialidade significante em seu modo mesmo de significar como *Guernica*.

2 ARTE: SENTIDOS À DERIVA

Quando nos propusemos a pensar / ler arte discursivamente, nos deparamos com a barreira da impossibilidade, impossibilidade de encontrar uma única definição, um único sentido. No entanto, este pensar e este ler sob uma perspectiva discursiva nos traz o movimento de amplitude e não de restrição, e este movimento nos abre os horizontes de possibilidades de sentidos, os sentidos *de/sobre* arte.

Neste movimento de amplitude, começamos a propor possíveis dizeres sobre arte: arte como movimentos artísticos, intervenção artística, apresentação artística, ou seja, tudo que de alguma forma se inscreve nos dizeres a respeito de arte.

Pensamos em arte como forma material que faz produzir sentidos em dispersão, pois há sempre mais de um sentido pulsando nas enunciações. O sentido não é único, e nos enunciados da forma material arte, perguntamos: o que considerar arte? o que é arte? há diferença entre as artes? o que é considerado de cunho artístico? quem faz a arte?

Pensando neste movimento de sentidos à deriva, em sentidos plurais, heterogêneos e abertos, e pensando arte discursivamente, lembramos que discurso é compreendido como efeito de sentido entre interlocutores, e por interlocutores compreendemos sujeitos; logo não podemos desconsiderar o par (sujeito e sentido), não há sentido sem sujeito, ou seja, onde há sentido há sujeito e onde há sujeito há ideologia, pois haverá sentidos circulando em qualquer materialidade discursiva e toda materialidade está sujeita à interpretação, conforme afirma Orlandi (2015, p. 43), Como isso produz sentidos? ou, como isso significa.

O fato mesmo da interpretação, ou melhor, o fato de que não há sentido sem interpretação, atesta a presença da ideologia. Não há sentido sem interpretação e, além disso, diante de qualquer objeto simbólico o homem é levado a interpretar, colocando-se diante da questão: o que isto quer dizer? [...]

É tomando este movimento de interpretar/pensar/ler/questionar que questionamos os sentidos de arte como “a” arte, e também arte como produto, como processo, como mercado, como instituição, como religião, uma vez que o sujeito está sujeito a interpretar, a interpretar arte. Como o sujeito não é oco, vazio, isento de ideologia e de história, ou seja, ele possui uma historicidade, é interpelado por ideologias e constituído por um inconsciente, o seu interpretar vai ser da ordem do *efeito de*. Assim, pensando com Orlandi (2015, p. 44) temos:

[...] Nesse movimento da interpretação o sentido aparece-nos como evidência, como se ele estivesse já sempre lá. Interpreta-se e ao mesmo tempo nega-se a interpretação, colocando-a no grau zero. Naturaliza-se o que é produzido na relação do histórico e do simbólico. Por esse mecanismo – ideológico- de apagamento da interpretação, há transposição de formas materiais em outras, construindo-se transparências- como se a linguagem e a história não tivessem espessura, sua opacidade – para serem interpretadas por determinações históricas que se apresentam como imutáveis neutralizadas. [...]

O movimento de interpretação do sujeito atesta que esta espessura histórico-ideológica que o constitui, abre, em seu horizonte, possibilidade de significar. Quando o sujeito interpreta/lê/compreende estão se articulando aí todos estes elementos (história, ideologia, inconsciente, língua, o político) que o constituem enquanto sujeito de discurso.

Com base neste apontamento, definir/dizer/enunciar o que é arte ou o que não é, o seu funcionamento e suas características é levar em conta o tripé da interpretação - sujeito, sentido e ideologia. Mesmo que um sentido pareça estar fechado, delimitado, mesmo que a arte nos parece algo óbvio, defini-la é reduzi-la a um só movimento de sentido, a uma só interpretação: “[...] a ideologia não é ocultação, mas função da relação necessária entre linguagem e mundo. Linguagem e mundo refletem no sentido da refração, do efeito imaginário de um sobre o outro[...].” (ORLANDI, 2015, p. 45). Haverá sentidos em funcionamento enquanto houver sujeitos.

Levando em conta que a arte é feita, elaborada, estudada, interpretada por sujeitos e sabendo que este sujeito não é um sujeito centralizado e dono de seus dizeres, ele é produto de uma relação temporal, compreendemos com Orlandi (2015, p.46) que

Não há, aliás, realidade sem ideologia. Enquanto prática significativa, a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido. E como não há uma relação termo-a-termo entre linguagem/mundo/pensamento essa relação torna-se possível porque a ideologia intervém com seu modo de funcionamento imaginário.

Toda e qualquer interpretação é possível de acordo com determinadas condições de produção, pois há funcionando ali o interdiscurso “[...] o interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada [...]” (ORLANDI, 2015, p. 29). É pelo interdiscurso que as mais diversas interpretações e sentidos são possíveis. Os sentidos de arte(s) são plurais, pois há um interdiscurso se significando e ressignificando de acordo com os sujeitos que os enunciam em determinadas situações socioculturais e histórico-ideológicas.

É por meio do interdiscurso que é possível a formulação dos sentidos, pois é algo latente na linguagem, não há interpretações sem interdiscurso, uma vez que “[...] o interdiscurso é todo conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos [...]” (ORLANDI, 2015, p. 31). E as formulações que advêm deste interdiscurso estão relacionadas à memória.

Uma possível interpretação do que seria a arte e como ela se constitui é levar em conta, dentro do processo de formulação de sentidos, o conceito de formação discursiva. Segundo Eni Orlandi a formação discursiva “[...] se define como aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito.[...]” (ORLANDI, 2015, p. 41). Com isso podemos entender que os sentidos não estão nas palavras em si, mas em todo um processo de formulação. De acordo com Orlandi:

As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja, tudo que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros ideológicos. E isto não está na essência das palavras, mas na discursividade, isto é, na maneira como, no discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele (ORLANDI, 2015 p. 41).

As formações discursivas são um ponto chave no processo de significação, uma vez que é por elas que o sujeito se identifica com os dizeres que o constituem. Sendo assim, é por meio dos dizeres que circulam sobre arte que o sujeito se identifica dando visibilidade a seu modo de pensar arte.

A Análise de Discurso permite-nos, também, compreender o modo de funcionamento da posição sujeito, dado que um sujeito é interpelado por ideologias, constituído por um inconsciente, e comparece em diferentes posições no discurso quando identificado em determinadas formações discursivas, por isso compreendemos com Achard (2015, p. 17) que,

[...] A análise de discurso é uma posição enunciativa que é também aquela de um sujeito histórico (seu discurso, uma vez produzido, é objeto de retomada), mas de um sujeito histórico que se esforça por estabelecer um deslocamento suplementar em relação ao modelo, à hipótese do sujeito histórico de que fala [...].

É com base na teoria da Análise de Discurso que traremos uma reflexão, agora, sobre os sentidos de arte, a arte compreendida/lida/pensada/interpretada por diferentes autores, de diferentes áreas como historiadores, estudiosos de arte, leitores de arte, levando em conta que o sujeito é um sujeito histórico, ideológico e do inconsciente, e que, em sua significação na

história, faz funcionar a memória “[...] a memória suposta pelo discurso é sempre reconstituída na enunciação [...]” (ACHARD, 2015, p. 17), ou seja, os dizeres sempre retomados no e pelo discurso.

2.1 Leitura de arte segundo Woodford

A autora Susan Woodford em seu livro *A arte de ler arte* reflete sobre os modos de compreender arte, no entanto, esses modos têm a ver com a sua maneira de ler, ou seja, com seu gesto de interpretar arte.

A princípio, trazemos esse dizer para dar início a uma discussão muito corrente e persistente sobre como descrever, e compreender arte, em especial, a linguagem da pintura, em sua materialidade pictórica. Woodford em seu discurso sobre arte nos remete a essa reflexão que instala como obstáculo a relação limite entre o verbal e o não-verbal. De certa forma, Woodford nos aponta que devemos buscar caminhos para essa descrição e essa análise da materialidade significativa da pintura enquanto linguagem da pintura.

Mas, o que é importante, não nos limitaremos a ver as pinturas; também estaremos falando sobre elas, pois, por muito estranho que isso possa parecer, vê-las somente não é, na maioria das vezes, suficiente. Encontrar palavras para descrever e analisar obras de arte fornece, com frequência, o único caminho que nos poderá ajudar a progredir de um mero olhar passivo para um ver ativo e discernidor. (WOODFORD, 1983, p. 13)

Comprendemos que, para a autora Woodford, o movimento de olhar não é suficiente para produzir sentidos ao observador. Para ela, o observador recorre ao verbal numa tentativa de significar o que viu, posto que, para ele observador, o não-verbal não produz sentidos suficientes para que ele possa compreender/ler o que vê.

Em batimento com o postulado de Woodford trazemos Fabbrini a respeito da leitura de imagens (2016) em seu texto *Imagem e enigma*, já que a leitura de imagem provoca no observador o fascínio de ver. Essa imagem tomada como simulacro poderia transformar o que se vê em outra realidade. Mas, o que se tem, segundo Baudrillard (1981), em seu livro *Simulacros e simulação*, é a “dobragem” como ato de avaliar uma situação real, por meio de cópias ou representações como ferramenta de crítica ou revolução. Lemos com Fabbrini (2016, p. 245),

Essas imagens sem segredo produzem, no entanto, segundo Baudrillard, um “fascínio ativo” no observador. Esse fascínio pelo simulacro, pela imagem reduzida à materialidade do significante, de alta intensidade sensorial, que circula nos “jogos multimidiáticos”, é tomado por Baudrillard como “uma paixão niilista pelos modos de desaparecimento do real”: “Estamos fascinados por todas as formas de desaparecimento, do nosso desaparecimento. Melancólicos e fascinados, tal é a nossa situação geral numa era de transparência involuntária”.

Nesse questionamento sobre o que é arte e o que pode ser considerado como tal, uma forma de leitura do real, um fascínio, algo que desaparece ao se ver, apresentamos uma situação em que essa significação sobre arte nos faz colocar em suspensão novamente os sentidos do que pode e deve ser significado como arte.

Um evento que deu início a série de questionamentos sobre os sentidos de arte ocorreu em 2016 no Museu de Arte Moderna de São Francisco, no estado da Califórnia (EUA)¹⁰ quando um jovem decidiu deixar no chão do museu seus óculos. A partir desse gesto, visitantes que passavam por ali começaram a tirar fotos dos óculos no chão considerando aquele objeto uma obra de arte. Então questionamos, o que fez os visitantes acharem que os óculos no chão seriam uma obra de arte? O que é considerado arte? O espaço define o que é arte ou não?

Até aqui pelo olhar de Woodford temos que a arte só por um olhar desprezioso, ou seja, um olhar por olhar não é suficiente para compreender o que estamos vendo como arte. É necessário outras ferramentas para ampliar este campo de visão e fazermos uma leitura mais profunda do objeto que estamos vendo. Diríamos, é preciso descrever, interpretar e compreender pela linguagem enquanto sujeitos de linguagem, pois é o que temos até então.

A fim de dialogar com a proposta de Woodford sobre o modo de ler pintura, trazemos Alberto Manguel com sua obra *Lendo imagens: uma história de amor e ódio* na qual o autor lança a proposta de leituras de imagens e suas significações, a partir do que compreendemos como condições de produção. Com Manguel, lemos:

[...] Francis Bacon observou que, para os antigos, todas as imagens que o mundo dispõe diante de nós já se acham encerradas em nossa memória desde o nascimento. “Desse modo, Platão tinha a concepção”, escreveu ele, “*de que todo conhecimento não passava de recordação*”; do mesmo modo, Salomão proferiu sua conclusão *de que toda novidade não passa de esquecimento*” (MANGUEL, 2001, p. 20).

¹⁰ Matéria retirada do site G1. Disponível em: <<https://g1.globo.com/planeta-bizarro/noticia/visitantes-confundem-oculos-no-chao-como-obra-de-arte-nos-eua.ghml>>. Acesso em: 20 janeiro 2020.

A partir desta passagem compreendemos junto à Análise de Discurso que o gesto de leitura, ou melhor, o gesto de interpretação está associado à memória, não à memória enquanto lembrança, mas à memória do já enunciado/dito em outro lugar, ou seja, à memória discursiva que se estrutura pelo esquecimento. Nesse movimento de retomada de uma memória, temos um movimento polissêmico-parafrástico de que uma imagem nos remete a outras imagens já enunciadas/pintadas em outro lugar, permitindo assim uma resignificação, um deslocamento, um movimento no percurso do sujeito de discurso que as lê.

2.2 Leitura de arte segundo Coli

Em sua obra *O que é arte?* o autor Jorge Coli tenta, em uma árdua tarefa, definir o que seria arte, pois, como compreendemos, não há uma definição fechada, concluída a respeito disto. Em seu texto, o autor traz uma reflexão sobre os pontos que podem ser levados em conta para considerar o que é arte e o que não é arte, a partir de suas vivências.

O autor começa discutindo sobre os discursos e modos de instauração da arte. Estes discursos por ele trazidos - significando *dizeres sobre arte* autorizados por seus pares como *verdades* -, irão selecionar o que se considera arte e o que não se considera arte. Para isso, também, o autor leva em consideração o estilo do artista, ou seja, se o artista constrói sua obra numa perspectiva realista, impressionista, barroca, e assim segue, por meio desses estilos pode-se considerar o que é válido como arte e o que não o é, ou seja, se está catalogado em algum movimento é possível de chamar de objeto artístico. Afirma Coli:

Entretanto, se pedirmos a qualquer pessoa que possua um mínimo contacto com a cultura para nos citar alguns exemplos de obras de arte ou de artistas, ficaremos certamente satisfeitos. Todos sabemos que a *Mona Lisa*, que a *Nona Sinfonia* de Beethoven, que a *Divina Comédia*, que *Guernica* de Picasso ou o *Davi* de Michelangelo são, indiscutivelmente, obras de arte. Assim, mesmo sem possuímos uma definição clara e lógica do conceito, somos capazes de identificar algumas produções da cultura em que vivemos como sendo "arte" (a palavra cultura é empregada não no sentido de um aprimoramento individual do espírito, mas do "conjunto complexo dos padrões de comportamento, das crenças, instituições e outros valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade", para darmos a palavra ao *Novo Aurélio*) [...] (COLI, 1995, p. 8).

Para este diálogo e provocações a respeito do que é arte, perguntamos como se constitui a materialidade do objeto artístico? Quem se encarrega de atribuir um único sentido a arte ou definição? É possível uma materialidade de ordem abstrata possuir um único sentido? Como relata Coli, parece que os *discursos sobre* são o que podem e devem circular como *verdades sobre arte*.

Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico. São tantos os fatores em jogo e tão diversos, que cada discurso pode tomar seu caminho. Questão de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista, de coincidências (ou não) com os problemas tratados, de conhecimento mais ou menos profundo da questão e mil outros elementos que podem entrar em cena para determinar tal ou qual preferência. Dirá um que Wagner é compositor desmedido ou de prolixidade vazia, outro invocará seu gênio harmônico a serviço de uma dramaticidade filosófica, etc. (COLI, 1995, p. 16).

Estas questões que impulsionam esta reflexão sobre arte e como ela se constitui ao tentar sair do óbvio nos leva a refletir não somente sobre o final (o produto), a obra em si, mas sobre o processo. Nesta tentativa de compreender os sentidos possíveis de arte, Coli lê que arte é aquilo que podemos colocar em categorias, assim como um modo de identificação. Para Coli (1995, p. 28), é possível categorizar a arte para compreendê-la:

Falando de arte, referimo-nos a impressionismo, surrealismo, romantismo, rococó, a um estilo cretense, helenístico ou egípcio. Na maior parte das vezes, atribuímos a essas palavras um poder excessivo: o de encarnarem uma espécie de essência à qual a obra se refere. De que estilo é tal pintor? Enquanto não colamos uma etiqueta em cima, não sossegamos: é hiper-realista, é abstracionista, é impressionista, é surrealista. Isso nos tranquiliza, pois supomos conhecer o essencial sobre a obra; supomos saber o que significam as classificações, e que a obra corresponde a uma delas.

Advertimos, no entanto, o leitor que, na perspectiva materialista, à qual nos filiamos, os movimentos estéticos artísticos não se explicam por si mesmos. É preciso pensar nas condições de produção, ou seja, as condições de produções que constituem esses movimentos estético-artísticos. Afastando-se desta leitura de Coli, lemos com Medeiros (2009, p. 92) que

Segundo Pêcheux, não há sentido sem articulação do simbólico ao político, no sentido de que o simbólico não é uma etiqueta que representa um determinado objeto, cuja ordenação, categorização, interpretação preexiste à significação e ao político no sentido de que é um embate por poder.

Para que o sentido se materialize no eixo sujeito–língua, e no caso imagem-sociedade, é necessário considerar que cada grupo social ou cada organização¹¹ social tem sua maneira de interpretar, ou seja, um imaginário coletivo que se constitui aí pelo interdiscurso.

Retomando Coli, o autor ainda traz uma abordagem interessante quando ele diferencia a visão de dois sujeitos no processo de produção de sentidos de arte: o crítico e o historiador da arte. Para Coli o crítico é aquele que analisa a obra com base em suas características de estilos e técnicas enquanto que o historiador promove a tentativa de expor e exemplificar o percurso histórico das obras de arte. Coli (1995, p. 36) diz:

O Crítico analisa as obras, e sua função é eminentemente seletiva. De certo modo, é o juiz que valoriza ou desvaloriza o objeto artístico. É claro que o conhecimento da história das diferentes produções artísticas serve-lhe para a elaboração de seus critérios. [...]o historiador da arte procura em princípio evitar os julgamentos de valor. Taine, no fim do século passado, lançando as bases de uma abordagem rigorosa desses fenômenos, dirá que é necessário colocar-se entre parênteses o julgamento, para se chegar à compreensão objetiva. Entretanto, o historiador da arte não consegue evitar inteiramente os critérios seletivos, pois o conjunto de objetos que estuda supõe uma escolha. Privilegiará um autor que pareça a seus olhos e aos de seus contemporâneos mais importante, consagrando-lhe um maior número de páginas, aprofundando mais a análise.

Pode-se dizer que tanto o papel do crítico quanto o do historiador trazem o efeito de subjetividade. No entanto, conforme compreendemos, ambos se encontram assujeitados, sem saber, a formações discursivas e ideológicas que os constituem para poderem dizer do lugar de onde dizem, para poderem criticar ou citar uma obra de arte, e com isso classificar o que poderia/deveria ser significado como arte daquilo que não poderia/deveria sê-lo.

Para Coli, na arte, ainda há a questão do espaço, o espaço físico. Para o autor um dos pontos importantes na constituição dos sentidos de arte, é a definição de espaço, ou seja, é considerado arte o objeto que se encontra em um museu? Cinema? Biblioteca? O lugar ou espaço será importante para definir o que é arte do que não é¹². Eis que perguntamos: o mesmo

¹¹ Aqui compreendemos organização como forma de se organizar socialmente.

¹² Buscamos exemplificar o que compreendemos, a partir do que Coli nos aponta como “espaço físico”, dizendo que a questão do espaço para a Análise de Discurso já é uma questão simbólica. Sendo assim, o espaço significa o modo de funcionamento do que é significado como arte. Um exemplo disso é o “Salão dos artistas sem galeria” (movimento organizado pelos artistas sem galeria promovido pelo Mapa das Artes que tem como objetivo avaliar, exibir e divulgar produções de artistas plásticos que não possuem contratos com qualquer galeria de arte da cidade de São Paulo) que, apesar de significarem a si mesmos como artistas ainda não são significados como tal pelos pares, e, portanto, não possuem direito a expor seus trabalhos em espaços especificados para receber o que pode/deve ser interpretado como arte. Para isso precisam concorrer a uma premiação proposta pelo Estado que determinará quem pode/deve expor e em que espaço fazê-lo. Dito de outra forma, os sentidos de arte acabam sendo delimitados pelo espaço.

objeto sendo disposto em uma rodovia abandonada (não) será considerado arte então? Para efeito de resposta trazemos novamente Coli (1995, p. 63),

História da arte, crítica, museu, teatro, cinema de arte, salas de concerto, revistas especializadas: instrumentos da instauração da arte em nosso mundo. Eles selecionam o objeto artístico, apresentam-no ou tentam compreendê-lo — através deles a arte existe. São, como também a arte, específicos e indissociáveis de nossa cultura.

Neste trajeto de leitura, apresentamos o modo de Coli compreender arte com sentido mercantil. Inicia-se a significar arte como mercado por volta do século XV, quando pequenos comerciantes comercializavam objetos, gravuras e quadros. O autor lê este momento sob duas perspectivas: sob a do supérfluo e a das funções sociais e econômicas. Coli (1995, p. 94) argumenta:

Distinguimos dois registros nos quais se situam as artes: - o do "supérfluo" e o das funções sociais e econômicas. O primeiro é fenômeno cultural gratuito, e a arte que nele viceja necessita de estímulos artificiais para sobreviver. O segundo, interessado, fornece à arte seiva retirada de um terreno diferente. A partir deste enfoque, consideremos o problema da pintura contemporânea.

Coli ainda aponta que, além desta visão mercadológica de arte, a mesma ainda possui algo a mais da racionalidade, uma emoção. Ele compreende que a arte, também, é aquela que nos provoca de certo modo. E para isso ele dá uma função à arte: conhecimento. Coli (1995, p. 109) aponta:

A arte tem assim uma função que poderíamos chamar de conhecimento, de "aprendizagem". Seu domínio é o do não-racional, do indizível, da sensibilidade: domínio sem fronteiras nítidas, muito diferente do mundo da ciência, da lógica, da teoria. Domínio fecundo, pois nosso contacto com a arte nos transforma. Porque o objeto artístico traz em si, habilmente organizados, os meios de despertar em nós, em nossas emoções e razão, reações culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais nos servimos para apreender o mundo que nos rodeia.

Assim como a língua e como o sujeito, Coli compreende que a arte deve ser analisada levando em conta sua historicidade, suas condições de produção, o sujeito artista; mas diferente da Análise de Discurso Coli coloca esta análise não de forma materialista, apenas diz que devemos ter cuidado e levar em conta diversos fatores.

Coli retrata ainda a questão do acesso à arte no Brasil, que muitas vezes é por TV, rádio, museu, galerias. O fato de que a acessibilidade também constitui a questão da compreensão, para compreender precisa-se ter acesso. Coli (1995, p. 96) diz:

Estas dificuldades simples, e outras mais profundas, estão sempre presentes no nosso contacto com a obra. Para conseguirmos dialogar com ela, é preciso enriquecer esse contacto. E se não há dúvidas de que temos preferências e afinidades com um ou outro objeto artístico, o importante é que nossa relação com ele seja sempre rica.

No trecho acima, Coli discute a relação do observador com a obra de arte. Em uma citação de ordem subjetiva, o autor idealiza como seria o diálogo entre o observador e a obra de arte. Lembrando que a citação trazida aqui é para mostrar a dispersão sobre as diferentes leituras a respeito de arte, como os diferentes autores aqui trazidos se manifestam numa tentativa de definir arte.

Coli finaliza “O que é arte?”, levando em questão apenas a obra de arte como um objeto acabado, sem definir propriamente o que é *Arte*, escrita por ele com letra maiúscula. Relata ser da ordem do impossível definir *Arte*, pois há vários fatores, questões, como condição de produção, sujeito artista, história. Definir arte é levar para análise somente aspectos físicos e característicos que compõem a obra, ou seja, o estilo e a técnica. Coli (1995, p. 130) relata:

[...] preferimos ater-nos a uma reflexão sobre o objeto produzido, acabado. Todas as vezes que usamos a palavra arte, podíamos tê-la substituído sem dificuldades pela expressão "obra de arte" ou "objeto artístico", isto é, nunca a tomamos no sentido teórico e abstrato. Arte com A maiúsculo. Daí nossa incapacidade para defini-la numa fórmula clara e lógica. Isto significa renunciar a uma especulação filosófica sobre o problema, à segurança dos esquemas próprios ao pensamento teórico. Justificamo-nos não por considerar este último tipo de abordagem supérfluo ou menos interessante, mas pelo fato de que tratar do objeto artístico não é a mesma coisa que discorrer sobre a Arte. Se quiséssemos escolher este último enfoque, nossa dissertação dever-se-ia chamar, mais adequadamente, "O que é a estética".

Coli, apesar de uma leitura ampla a respeito de arte, tenta não se colocar no pragmatismo e trazer para uma reflexão ampla e plural de arte, arte e língua. Sabemos que não há mesmo uma definição única e exclusiva justamente por sabermos que há um sujeito em seu efeito, em suas posições elaborando/fazendo/produzindo/constituindo/formulando arte.

2.3 Leitura de arte segundo Ostrower

De acordo com Ostrower, a arte é mais que o resultado final, entende-se por aqui resultado final não a obra, mas sim um processo, o processo criativo. Seria no processo que a arte se constituiria arte. Segundo Ostrower (1988, p. 167):

O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação. Isto se traduz na linguagem artística de uma maneira extraordinariamente simples, embora os conteúdos sejam complexos.

A partir desta leitura de Ostrower, podemos reler, da perspectiva materialista, esse processo de criação como havendo aí sempre uma re-leitura, re-escrita, re-interpretação, de algo, e nesse processo de re-significação há um diálogo entre o observador/leitor e a obra, e, por meio deste diálogo, produzem-se sentidos, sentidos estes que pulsam/escorrem/vazam em virtude do gesto de leitura do observador/leitor.

Ainda de acordo com Ostrower a linguagem da arte seria a metalinguagem “[...] que serve como referencial a todos os modos de comunicação humana: é a linguagem de formas e espaços [...]” (OSTROWER, 1988, p. 172).

Ao considerar arte, Ostrower (2001) nos diz que muito da arte está relacionada ao processo criativo: a forma e a significação “[...] A compreensão do termo é importante para que se avalie o fato criador, seja nos processos de criação, seja na recriação de formas e significados.” (OSTROWER, 2001, p. 78).

A partir desta passagem compreendemos que Ostrower lê a arte, não apenas como obra finalizada, mas como todo o processo criativo, ou seja, todo o processo que levou à elaboração da obra. Além disso, Ostrower (2001) observa que não se pode deixar isolada a questão da forma, pois não somente no processo, mas na forma, também, há sentidos que constituem arte. De acordo com Ostrower (1988, p. 78):

A forma é algo em si delimitado - mas não no sentido de uma área demarcada por fronteiras. Nem, aliás, nas artes plásticas a forma se resume a configurações de superfície, a uma espécie de silhuetas. A forma é o modo por que se relacionam os fenômenos, é o modo como se configuram certas relações de um contexto [...]”.

Para Ostrower o movimento econômico durante a história interferiu em como a arte foi vista e tratada. Para a autora, a arte no século XX era vista como mercadoria, pois a ordem

econômica vigente era o capitalismo. Neste momento, segundo a autora, a arte era vista como objeto de consumo, não mais como objeto de apreciação. Ostrower (1988, p. 170) afirma:

A obra de arte não é uma mera mercadoria, assim como produzir mercadorias não é a meta da criação artística. Longe disto. Pode acontecer agora, porque no século XX existe o contexto da sociedade de consumo e, neste contexto, existe um mercado de arte, que obriga os artistas a se transformarem em produtores de uma mercadoria de luxo, absolutamente dispensável, para a qual, além de tudo, ainda precisam procurar uma clientela.

Assim, para a autora, a arte não é meramente mercadológica; é muito mais que simplesmente colecionar ou preencher as paredes das casas com pinturas ou as alas com esculturas, pois esta concepção de arte é advinda do movimento de transformar arte em produto, por estar inscrita na ordem econômica de consumo, na ordem capitalista. E, nesta formulação, consumir obras de arte é arte.

E nesta formulação, de arte como produto, segundo Ostrower, todo processo criativo do artista não é levado em consideração, pois, nesta formulação, a obra de arte será apenas mais um item de consumo, sem técnica, estudo, somente com valor monetário, porém sem valor expressivo, e segundo a autora isto sucateia a essência do criativo, ou seja, a essência da arte.

Ostrower (2001, p. 31) na obra intitulada *Criatividade e processo de criação* reforça a importância em se considerar o processo criativo de uma obra, na tentativa de compreensão de arte:

[...] A criação se desdobra no trabalho porquanto este traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas. Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver. Reiterando à arte o caráter de trabalho, ela é reduzida a algo de supérfluo, enfeite talvez, porém prescindível à existência humana.

Nesta passagem Ostrower ainda faz uma leitura do que seria o trabalho na produção de uma obra de arte, trazendo à reflexão que o processo criativo é a parte indispensável do trabalho de um artista e que este trabalho não pode ser considerado como apenas um movimento sem intenções e planejamentos. Há um estudo, uma dedicação, uma sensibilidade, que compreendemos de acordo com a autora como a forma subjetiva do artista de compreender o mundo; enfim, todos os aspectos que não são possíveis de se traduzir em um valor monetário, mas que são indispensáveis à elaboração de uma obra de arte. Para Ostrower (2001, p. 31):

[...] Entretanto, a atividade artística é considerada uma atividade sobretudo criativa, ou seja, a noção de criatividade é desligada da ideia do trabalho, o criativo tornando-se criativo justamente por ser livre, solto e isento de compromissos de trabalho. Na lógica de tal pensamento, porém, o fazer que não fosse 'livre' careceria de criatividade, passaria a ser um fazer não-criativo. O trabalho em si seria não-criador.

Segundo a autora, a arte enquanto criatividade enquanto trabalho nos faz pensar que no processo criacional o fato de um artista optar por determinados elementos diz muito do seu processo criativo.

A autora ainda formula a respeito da materialidade que compõem o processo criacional, ela propõe a materialidade enquanto simbólico. Ainda escreve Ostrower (2001, p. 33) que a materialidade não é só um fator físico,

A materialidade não é, portanto, um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é. Permanecendo o modo de ser essencial de um fenômeno e, conseqüentemente, com isso delineando o campo de ação humana, para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação. Por meio dessas ordenações o homem se comunica com outros.

É neste movimento de buscar compreender e de dar visibilidade ao processo criacional do artista que a autora considera arte. Ela ainda reflete sobre arte como sendo um produto da história, atravessado pela subjetividade do pintor e por sua linguagem.

Ostrower também dá relevância a uma leitura de significações da forma, o sentido que advém não apenas do objeto em si, mas da forma. É claro que aqui a autora faz uma leitura de sentido de significações diferente do encontrado na Análise de Discurso, no entanto, são definições que dialogam entre si. Logo, compreendemos com Ostrower (2001, p. 97) que

Ao percebermos em qual sentido as coisas se diferenciam, percebemos ao mesmo tempo o sentido em que se ordenam. É o sentido da significação. Conseqüentemente, a forma em que se nos apresenta um acontecimento, artístico ou não, nunca constitui apenas uma espécie de veículo para algum conteúdo que independentemente dela pudesse existir. Pelo contrário, a forma incorpora e expõe o conteúdo significativo. Comunicando-nos suas ordenações, a forma nos comunica a razão de seu ser e o sentido.

Ao apresentar as leituras de Ostrower sobre arte, julgamos necessário dar visibilidade ao modo como compreendemos arte, sujeito artista e processo criativo. Pelas formulações da Análise de Discurso compreendemos que a forma como um objeto artístico se nos apresenta, também, interfere na interpretação deste objeto artístico tanto quanto no sujeito que o interpreta.

Pensamos o processo criativo como processo discursivo, quando consideramos que esse processo criativo possui densidade e espessura histórico-ideológica, e é produzido por um sujeito do discurso, um sujeito constituído por um inconsciente e interpelado pela ideologia, portanto um sujeito histórico e político. Este sujeito no processo criativo deixará marcas das formações discursivas a que se filia, tanto quanto autor como leitor, o que nos possibilita compreender o processo criativo enquanto processo discursivo, processo simbólico.

2.4 Leitura de arte segundo Aumont

Para compreender mais os sentidos de arte, buscamos ao escritor Jacques Aumont, e ler como este autor compreende arte, quais leituras ele traz para refletirmos os sentidos de arte. Assim, em seu livro *A imagem*, o autor faz uma série de reflexões, abordagens e releituras sobre imagem, arte e fotografia.

Aumont tem a psicanálise como fundamentação teórica para suas reflexões sobre a imagem e com isso, ele traz algumas reflexões de possíveis sentidos para arte. No processo de compreensão de arte Aumont vê a necessidade de falar sobre o sujeito, no entanto, em seu livro *A imagem*, Aumont (2012, p. 116) lê o sujeito como Freud, aqui uma leitura a partir de Freud:

A psicanálise freudiana, como se sabe, distingue dois níveis de atividade psíquica: o nível primário, o da organização dos processos inconscientes (sintomas neuróticos, sonhos), e o nível secundário, aquele considerado pela psicologia tradicional (pensamento consciente).

Pela citação compreendemos que o nível primário está relacionado ao inconsciente. O nível secundário está relacionado ao consciente. A importância em entender estes dois conceitos é justamente para ver como Aumont compreende arte, pois para Aumont “[...] a imagem, ela foi elaborada pela psicanálise sob dois ângulos: como interveniente no inconsciente e, no funcionamento da imagem artística, como constituinte de um sintoma”. (AUMONT, 2012, p. 116).

Assim Aumont compreende arte ligada ao sujeito-pintor “[...] a produção artística sob seu aspecto subjetivo, isto é, a relacioná-la ao produtor, o artista [...]” (AUMONT, 2012, p. 116).

Por mais que a obra de arte seja ou pareça do nível do consciente, ela está ligada à subjetividade do artista. Aumont (2012, p. 116) estabelece que:

A obra de arte é então essencialmente estudada como discurso em forma secundarizada (já que ela tem existência social, que pode ser comunicada, pode circular e ser eventualmente compreendida por outrem além do criador), mas que contém traços sintomáticos de um discurso primário, inconsciente: a obra de arte foi um dos objetos privilegiados da psicanálise aplicada.

Arte como compreende Aumont é um objeto interessante para se pensar o sujeito, pois mesmo que a obra de arte é lida/vista/compreendida por outros sujeitos, ela ainda se constitui de traços históricos-ideológicos e do inconsciente do sujeito-artista. Aumont (2012, p. 118) diz:

[...] as obras não devem ser lidas de maneira linear, mas, ao contrário, de maneira “polifônica”, ao modo da “orelha horizontal” que permite ouvir várias linhas melódicas ao mesmo tempo, em separado e em conjunto. O analista deve explorar as obras com o olhar e com o pensamento (Ehrenzweig utiliza a expressão *scanning in conscient*) e não achatar seu volume virtual [...].

A partir desta citação compreendemos que para Aumont a leitura da obra de arte, deve ser feita de maneira plural, polissêmica, ou seja, considerando as várias possibilidades de sentido, uma vez que no processo de criação/elaboração/construção de uma obra de arte, há tanto o sujeito-artista quanto o sujeito-observador se significando com sua história, sua ideologia e seu inconsciente.

A arte também carrega em seu processo criacional toda a historicidade, subjetividade e ideologia do sujeito-artista, logo Aumont (2012) afirma “[...] a imagem “contém” o inconsciente, o primário, que se pode analisar; inversamente, o inconsciente “contém” a imagem, as representações.” (AUMONT, 2012, p. 119). Continuando nesta premissa e para melhor compreensão sobre o que Aumont postulou na citação acima, temos o autor definindo inconsciente como

[...] inacessível à investigação direta e só pode ser conhecido indiretamente, através das produções sintomáticas que o traem. O fato de as imagens desempenharem um papel nessas produções sintomáticas nada diz evidentemente sobre sua existência “no” inconsciente, e essa questão continua a ser uma das mais especulativas de toda a doutrina freudiana [...] (AUMONT, 2012, p. 119).

Levando em conta este inconsciente, não dominado pelo sujeito e lembrando que sujeito e sentido andam juntos, Aumont (2012, p. 120) que leu também Lacan define sujeito como

[...] efeito do simbólico, concebido ele mesmo como uma rede de significantes que só adquirem sentido em suas relações mútuas; mas a relação do sujeito com o simbólico não pode ser direta, já que o simbólico, ao se constituir, escapa totalmente ao sujeito [...]

Assim, podemos compreender que os sentidos de arte, segundo Aumont (2012, p. 121), pode estar associada à relação entre sujeito e simbólico, na entrada do sujeito no simbólico:

[...] as formações imaginárias do sujeito são imagens, não só no sentido intermediárias, substitutas, mas também no sentido de que representam eventualmente imagens matéricas. [...] Mas as imagens que o sujeito encontra depois vêm nutrir dialeticamente seu imaginário: o sujeito faz funcionar, graças a elas, o registro identificador e o dos objetos, mas inversamente só pode apreendê-los com base nas identificações já operadas.

A partir desta citação, compreendemos com Aumont, como o sujeito se identifica com os possíveis dizeres *da/sobre* obra de arte durante seu no processo de leitura, pois os dizeres *sobre* e *da* obra se colam com os dizeres do sujeito-observador e nesta colagem há uma identificação por parte do sujeito-observador.

É interessante esta leitura de Aumont sobre arte, em que ele propõe que a arte está ligada a identificação “[...] toda imagem encontra o imaginário, provocando redes identificadoras e acionando a identificação do espectador consigo mesmo como espectador que olha (AUMONT, 2012, p. 122) [...]”.

Aumont (2012, p. 120) ainda propõe a partir de suas leituras de *Worringer*, dois sentidos para arte a arte imitativa e a arte “abstrata”

[...] a arte imitativa, naturalista, repousa sobre essa relação de identificação empática com o mundo que é a *Einfühlung*; ao contrário, a arte “abstrata”, geométrica, repousa sobre outros afetos, sobre uma profunda necessidade psicológica de ordem, que visa compensar o que o contato com o mundo exterior pode suscitar de angústia. Esta última ideia, de “compensação” pela arte da angústia existencial, tem tido, aliás, sucesso notável em diversas formas de terapias recentes.

A partir desta citação, compreendemos que Aumont (2012) postula que a arte imitativa é aquela do processo de identificação enquanto que a arte “abstrata” se associa ao subjetivo e ao catártico.

Podemos então compreender que *Guernica* (1937) de Pablo Picasso pode ser considerada uma crítica ao bombardeio à cidade de Guernica e *A coluna partida* (1944) de Frida Kahlo como processo de sublimação do sujeito-artista Frida Kahlo ao retratar uma mulher com um ferro atravessado pelo corpo remetendo a sua condição física do momento.

Ao ler como Aumont compreende arte, ou seja, o que é da ordem do artístico, como é pensado o sujeito na arte, sob viés psicanalítico nos mostra o quão vasto é o horizonte de sentidos quando postulamos a pergunta o que é arte? A arte em suas diversas interpretações é significada de uma forma.

2.5 Leitura de arte segundo Farthing

Stephen Farthing estudioso da arte, em seu livro *Tudo sobre arte* faz uma reflexão sob uma perspectiva histórica a respeito dos movimentos artísticos, desde a pré-história à arte contemporânea. Com base nesta obra tentamos compreender como o autor lê/compreende arte, como ele compreende, ou traz este efeito de compreensão de como a arte se formula. Para iniciar este diálogo começamos com uma citação de seu livro *Tudo sobre arte*, em que Farthing (2011, p. 8) escreve na descrição do livro

Nenhuma sociedade jamais deixou de produzir arte, mas as formas de expressão criadas pelo homem variaram radicalmente, em épocas e lugares diversos, sob a influência de diferentes circunstâncias. Qual era o propósito original dessas obras e como podemos compreendê-las hoje? Por que algumas são tão importantes? Por que a arte prosperou em determinados períodos da história e não em outros?

A partir desta reflexão, compreendemos que Farthing lê arte, em diversos aspectos e em diversas formas ao longo da história. Pensamos a efeito de início que para Farthing a arte seria um produto do tempo, ou seja, algo que se modifica na história. Além disso, para Farthing (2011, p. 8), a arte sempre existiu, desde objeto de decoração, representação, até a música e a dança:

Ao longo da história, nenhuma sociedade, por mais baixo que tenha sido seu nível de existência material, deixou de produzir arte. Representações e decorações, assim como a narração de histórias e a música, são tão naturais para o ser humano quanto a construção de ninhos é para os pássaros. Ainda assim, as formas de arte variam radicalmente em épocas e lugares diversos, sob a influência de diferentes circunstâncias culturais e sociais”.

Assim o autor ainda continua lendo arte como algo que sempre existiu, sem um início ou um fim, Farthing (2011, p. 8) elucida a arte como uma prática política, religiosa, institucional e de poder, como pode ser lido em

Sempre se presume, corretamente ou não, que o propósito da arte em sociedades sem organização política- a pintura rupestre, por exemplo- tenha sido mágico. Imagina-se que ela expressasse crenças comuns e exercesse algum papel em rituais da comunidade. Com o surgimento das nações com uma hierarquia clara, nas civilizações da Mesopotâmia e do Egito, a arte assumiu uma posição a serviço dos ricos e poderosos, embelezando palácios e glorificando o prestígio e as conquistas dos governantes”.

Ele traz, também, a arte com um sentido de coletivismo, a arte no âmbito coletivo, ou seja, a arte acessível ao povo, a arte de domínio público. Diz Farthing (2011, p. 8):

Ela também serviu aos propósitos das religiões organizadas – difíceis de se distinguirem do poder secular-, como decoração em templos, retratando os deuses e recontando os mitos religiosos por meio de imagens. Essa arte é coletiva: a ideia de estilo individual e inovação não existe, ou certamente é invisível aos nossos olhos. [...].

Aqui, temos Farthing pensando arte enquanto um propósito institucional, no caso a religião. Aqui nos fica evidente que na tentativa de definir arte, tendemos a deslocá-la, a fim de ressignificá-la, pois a arte é plural, heterogênea e não se estabelece em um só lugar.

O autor ainda ressalta que os sentidos de arte são afetados pela história, e para isso ele cita que na arte bizantina, por exemplo, o conceito de arte se transforma, em virtude do cristianismo “A partir do século IV d.C., a arte bizantina evoluiu da arte romana, transformada pelo cristianismo. A arte esteve a serviço da Igreja ou da fé particular [...]” (FARTHING, 2011, p. 8). Aqui já temos um sentido de arte, enquanto religião, ou seja, a arte formulada neste dizer religioso.

É possível compreender com Farthing, que arte é produto da história e por produto da história compreendemos que a arte se transforma, muda, modifica, se renova no seu percurso de inscrição na história. A maneira como ela se inscreve na história permite a pluralidade de seus sentidos e sua impossibilidade de definição.

Assim, para efeito conclusivo, deste capítulo, temos que a primeira autora citada Susan Woodford interpreta arte em uma formulação do ler/ver imagens. A obra e o observador se relacionam num olhar que vai além do que está pintado, ou seja, o sujeito-observador ao ver

uma tela, não se contenta só com o gesto de ver, ele busca no linguístico/linguageiro palavras que o ajudem a dar sentido ao que ele viu. A autora formula arte num gesto de interpretação.

A autora Fayga Ostrower faz uma leitura sobre arte considerando desde a criação de uma obra até a obra final. Neste movimento, ela considera todo o *trabalho* - aqui grifamos trabalho, pois compreendemos que trabalho, aqui, não está ligado a definição de trabalho dentro de uma visão capitalista em gerar lucro, mas sim sobre um processo de elaboração da obra do artista, levando em consideração seu processo criativo, suas ideias e a maneira como ele as expressará. Tudo isso faz parte das condições de produção de uma obra de arte, para Ostrower arte não se restringe a apenas a obra final, seja ela a pintura, escultura, intervenção, dança, música, mas em todo processo que levou o sujeito-artista a chegar à obra final.

Por outro lado, temos Aumont com uma leitura de arte sob os aspectos psicanalíticos. Aumont é leitor de Freud e de Lacan e a partir das leituras que ele fez dos dois autores, a respeito do sujeito e do inconsciente, Aumont compreende que a arte está relacionada a subjetividade do sujeito-artista e do sujeito-observador, e para isto ele recorre aos postulados da psicanálise numa tentativa de compreensão de como a arte se constitui. Ainda, a fim de complementar a proposta de Aumont, vemos com Didi-Huberman (2015, p. 19) a leitura de arte enquanto história:

É então interrogar, na história da arte, o objeto "história", a própria historicidade. Tal é o desafio do presente trabalho: estabelecer uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que elegeu as imagens como seus objetos de estudo. Questão tão vital, tão concreta e cotidiana - cada gesto, cada decisão do historiador, desde a mais humilde classificação de suas fichas até as suas mais altas ambições sintéticas, não dependem, cada vez mais, de uma escolha de tempo, de um ato de temporalização? - quanto difícil de esclarecer. Percebe-se rapidamente que nada, aqui, permanece muito tempo na serena luz das evidências.

Com relação a Jorge Coli, este faz uma leitura de arte, em seu livro *O que é arte?*, de uma forma mais abrangente englobando aspectos como discurso, estilo e história. O autor que nos convida a esta reflexão tão abstrata, complexa e ampla, propõe em seu livro uma série de argumentos e pontos a serem considerados ao pensarmos arte. A leitura que Coli faz de arte se aproxima da leitura de Ostrower ao levar o objeto artístico e todo processo que constitui em consideração, pois ambos os autores refletem arte na sua totalidade desde a produção até a obra final.

Farthing traz uma leitura embarcada na história da arte, uma leitura técnica, lendo arte em uma perspectiva da história da arte. O autor assume a importância da arte na sociedade, como ela tem se manifestado ao longo da história, o que interferiu e ainda interfere na

interpretação do objeto artístico e como determinado objeto artístico é considerado, sob a leitura de algumas teorias, arte.

É importante ressaltar que toda leitura feita neste capítulo é um diálogo dos diversos pensadores *sobre e de* arte, a fim de compreendermos os sentidos de arte à deriva, os sentidos que pairam, flutuam e não se solidificam, sentidos que expandem o significante arte, impossibilitando assim uma definição fechada, conclusa, e possibilitando a provisoriedade, a contingência histórica, a abertura dos sentidos. Os diversos autores aqui trazidos é uma tentativa de dar visibilidade aos sentidos de arte, pois o sentido não é único, homogêneo, singular, mas sua constituição é a indefinição, a incompletude. Podemos compreender, então, que a definição de arte está na incompletude de sua constituição, pois arte é formulada por sujeitos e sujeitos são interpelados por ideologias, constituído de um inconsciente, logo definir arte é da ordem da impossibilidade, impossibilidade de fechar os sentidos, uma vez que os sentidos escorrem, vazam, flutuam.

3 NOÇÕES DISCURSIVAS EM JOGO NA PESQUISA

Ao falar em sentidos, um campo vasto se abre, pois o sentido nunca é o mesmo, nunca é fechado ou limitado; um mesmo objeto pode produzir inúmeros efeitos de sentido, como nos diz Orlandi (2015, p. 50),

A condição da linguagem é a incompletude. Nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta, do movimento. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível.

Neste capítulo buscamos desenvolver algumas noções da Análise de Discurso para a escrita, análise, debate, provocações sobre o objeto de pesquisa. Logo, a pesquisa teve como objeto de análise a pintura *Guernica*, bem como a textualidade que envolve a pintura, como exemplo, o comentário de um oficial ao visitar Picasso e ver a pintura *Guernica* descrita no livro *Violência* de Slavoj Žižek e a forma material de *Guernica*, bem como a análise da pintura *Guernica* em si.

No decorrer da escrita desenvolvemos um diálogo entre a teoria e o objeto de análise, a fim de uma análise plural, no sentido de que o sentido nunca é único, e, também, de demonstrar as ferramentas possíveis para as mais diversas materialidades, no caso a pintura.

É pensando na incompletude da linguagem que buscamos na pesquisa dar visibilidade aos efeitos de sentido sobre a arte, ou seja, como que diversos pensadores/estudiosos/pesquisadores pensam arte. Ainda buscamos compreender a partir da leitura em Análise de Discurso a posição-sujeito Pablo Picasso enquanto sujeito pintor/artista/representante/expoente e, ainda, como que determinados dizeres deslocam a posição sujeito de Picasso no discurso.

Para esta pesquisa trazemos, a partir de leituras da Análise de Discurso, noções basilares, mas de fundamental importância à compreensão do *corpus*. Noções como sujeito, paráfrase-polissemia, condições de produção, memória, interdiscurso, formação discursiva e materialidade significativa. Algumas noções apresentaremos neste capítulo outras serão discutidas ao decorrer do trabalho, pois compreendemos que determinados conceitos são melhores compreendidos quando em batimento com o objeto analisado.

Condições de produção é uma noção fundamental para a análise do *corpus*, por justamente descrever e trazer à óptica da análise os elementos necessários para que esta se processe.

Segundo Orlandi (2015), as condições de produção “compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso. A maneira como a memória 'aciona', faz valer as condições de produção é fundamental [...]” (ORLANDI, 2015, p. 28). O conceito de condições de produção não está ligado apenas ao contexto imediato, mas também ao mais abrangente, à historicidade e à memória.

Continuando no efeito de apresentação das noções basilares que constituem a teoria Análise de Discurso, temos a noção de paráfrase-polissemia. Como relata Orlandi (2015, p. 35)

É condição de existência dos sujeitos e dos sentidos: constituírem-se na relação tensa entre paráfrase e polissemia. Daí dizermos que os sentidos e os sujeitos sempre podem ser outros. Todavia nem sempre o são. Depende de como são afetados pela língua, de como se inscrevem na história. Depende de como trabalham e são trabalhados pelo jogo entre paráfrase e polissemia.

Os sentidos não são únicos, fechados, homogêneos e nesta não unicidade que os sentidos se expandem, movimentam. Neste movimentar os sentidos se deslocam, e neste deslocar, formula-se aí, o movimento parafrástico-polimessimico, parafrástico de mesmo e polissêmico de vários.

Seguimos nossa apresentação das noções basilares pensando, agora, em memória e interdiscurso, pois, ao analisar a pintura discursivamente, estamos diante de uma materialidade que, apesar de ser considerada por alguns pesquisadores como ‘não-verbal’, compreendemos como materialidade significante, imbricação material (LAGAZZI, 2008), materialidade pictórica que é simbólica, é histórica, é político-ideologicamente determinada, e produzida por um sujeito compreendido como histórico, interpelado por ideologias e constituído por um inconsciente. Há algo que sustenta os sentidos das obras em questão, e só é possível (se) significar enquanto pintura/imagem, por haver outros discursos preexistentes. Como nos diz Orlandi (2015, p. 29),

A memória, por sua vez, tem suas características, quando pensada em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.

Logo, a memória e o interdiscurso são considerados para esta pesquisa noções com as quais procedemos as análises fundamentais no processo de constituição dos sentidos tanto da pintura *Guernica*, quanto dos sentidos cubismo, vanguarda e sujeito-artista.

Com base nessas noções, propomos trabalhar ainda a noção de acontecimento discursivo, pensando o fato de considerarmos e, ao mesmo tempo, questionarmos, a interpretação de que é possível a um movimento (conforme é considerado o cubismo no discurso sobre arte) quebrar, romper e ressignificar o que até então se tinha como sentidos hegemônicos para arte. Para esclarecer esta ideia trazemos Zoppi-Fontana (2002, p. 177):

Considerando, então, que a linguagem é a materialidade própria da memória histórica de uma sociedade, assumimos que os processos discursivos constituem o espaço simbólico onde é possível observar seu funcionamento. Seguindo a Henry, consideramos que a relação do sujeito com os fatos históricos é uma relação de significação: "não há fato ou evento histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe achemos causas e consequências. É nisso que consiste para nós a História, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso". Esses sentidos se sedimentam historicamente como memória discursiva, estratificados desnivelados pelas relações de força que determinam ideologicamente o discurso.

No início da pesquisa três obras foram selecionadas, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), *Guernica* (1937) e *As Meninas segundo Velazquez* (1957) mas, no entanto, apenas uma obra foi necessária para trazer um efeito de suficiência para pesquisa. A obra analisada foi *Guernica* (1937). *Guernica* durante a pesquisa demonstrou infinitas possibilidades de leitura, interpretação, questões e reflexões. A pintura de 1937 pintada por Pablo Picasso é considerada na história da arte como uma obra de grande teor histórico e artístico e todos estes elementos que a compuseram serviram como ferramenta de análise, juntamente com o dispositivo teórico da Análise de Discurso. Além disso, a obra por estar, pelo e no discurso sobre arte, enquadrada dentro do movimento cubista, foi um dos motivos de questionamento durante nosso trabalho de pensar o movimento cubista não isoladamente, mas como algo que, ao acontecer, foi nomeado e, por isso, passou a produzir e produz ainda hoje efeitos de sentido cujas consequências interrogamos na análise, buscando compreender as condições de produção em que o movimento cubista e seus sujeitos artistas plásticos acontecem.

A obra citada faz parte do arquivo de leitura já construído. E, por arquivo de leitura, entendemos com Courtine (2009, p. 77) que são artefatos

construídos a partir de materiais preexistentes, como aqueles com os quais, por exemplo, os historiadores são confrontados” “foram constituídos de maneira clássica

a partir da seleção de uma palavra-polo cujos contextos de frase são sistematicamente levantados num campo discursivo restrito e submetido ao tratamento AAD [...].

A essência do arquivo é sua incompletude, por mais que se tente coletar todas informações, datas, documentos e matérias, que em geral, carregam a história do arquivo, esta coleta tem um efeito de fechamento de arquivo, segundo Mariani (2016, p. 17),

Assim, na organização de qualquer arquivo há sentidos colocados para serem lidos e repetidos (o que é canônico, hegemônico) e há também sentidos recalcados, silenciados, interditados. Podemos pensar, então, que nos arquivos se inscrevem sintomas da época em que foram organizados e é com esses sintomas que um pesquisador se depara.

Assim como nos relata Bethania Mariani (2016), a organização do arquivo é da ordem da incompletude, por mais que se tente buscar as informações, há memórias e sentidos, que não são acessados, justamente pela essência do arquivo.

A constituição de um arquivo é fundamental para solidificação da pergunta de pesquisa, porque dirige teoricamente o olhar do pesquisador em certa direção de sentidos, ou seja, a escolha do arquivo já é um gesto de interpretação. A partir deste arquivo é possível desmembrar, detalhar e recortar para análise o *corpus* de pesquisa, questionando e dando visibilidade aos sentidos de arte e de posição-sujeito que circulam no e sobre o Cubismo e Pablo Picasso.

A Análise de Discurso enquanto disciplina de entremeios permite que o pesquisador transite nas diversas áreas do saber como na psicanálise, na linguística e no materialismo histórico. É uma teoria que sustenta que não há sentido sem sujeito. Esta é uma teoria que trata os modos de dizer *sobre* e *de* como discursos, e, por discursos, entendemos efeitos de sentidos entre interlocutores, estes, sujeitos históricos e sujeitos de linguagem.

A linha de pesquisa a que nos filiamos, a da Análise de Discurso, nos permite pensar arte como um significante que recorta o real, significando os sujeitos e sendo significado por estes. Nesta linha de pesquisa é possível debater arte a partir de suas condições de produção, a questão do sujeito-artista, enquanto sujeito representante/expoente de um determinado movimento; é possível, ainda, trazer a polissemia própria, constitutiva desse significante arte (como, por exemplo, arte como gramatização, produto, instituição, e tantos outros), e a paráfrase, que faz repetir/reproduzir e repetir/deslizar ou não o saber construído sobre arte e pela arte; além de nos permitir pensar a ideologia presente no movimento cubista e produzida a partir dele, também.

Dizemos ainda que falar de metodologia implica falar que regras, princípios, procedimentos e conceitos da teoria serão operados na coleta e organização do *corpus*, no recorte desse mesmo *corpus* destinado à análise, e na análise propriamente dita. Mas lembramos também que, em Análise de Discurso, isso não é tarefa que pareça apenas descritiva, posto que a Análise de Discurso não é uma teoria de aplicação, mas, sim, de leitura.

As noções mobilizadas neste trabalho foram definidas a partir das primeiras leituras, constituição do *corpus* e dos possíveis recortes que ali foram feitos, na medida em que se mostraram de especial relevância na compreensão das formas pelas quais os sentidos adquirem corpo e consistência nessa análise discursiva. Queremos dizer com isso que outras noções, além destas citadas (como, por exemplo, ideologia, formações discursivas, formações ideológicas, processo de produção), apesar de não destacadas, estarão também imbricadas nessa malha teórico-metodológica que deram suporte às análises da mesma forma que as especificadas.

4 PICASSO, CUBISMO E VANGUARDA: EFEITOS DE SENTIDO

Muitas provocações e indagações foram postas no segundo capítulo, indagações como, o que é arte?, quais os sentidos de arte?, como certos autores leem e compreendem arte. Trouxemos esses autores de diferentes lugares de fala, para ver como cada um compreende arte, para mostrar as possibilidades de sentido que a forma material arte pode produzir nos dizeres sobre história da arte. Essas diferentes perspectivas apontam discursivamente para o vazio que há na forma material. Esse vazio, essa incompletude que jamais é preenchida pelo sujeito, sujeito este ideológico, histórico e político.

Sendo assim, não há sujeito sem sentido e não há sentido sem sujeito, pois o sentido é sempre a partir do sujeito que se constitui na/pela história, por ideologias e atravessado pelo inconsciente. Desta forma, temos a forma sujeito como conceito e/ou noção basilar necessária para a análise. A partir disso, trazemos como a Análise de Discurso define sujeito.

De acordo com Orlandi (2015, p. 46), a Análise de Discurso compreende sujeito como aquele

[...]. Atravessado pela linguagem e pela história, sob o modo do imaginário, o sujeito só tem acesso a parte do que diz. Ele é materialmente dividido desde sua constituição: ele é sujeito de e é sujeito à. Ele é sujeito à língua e à história, pois para se constituir, para (se) produzir sentidos ele é afetado por elas. Ele é assim determinado, pois se não sofrer os efeitos do simbólico, ou seja, se ele não se submeter à língua e à história ele não se constitui, ele não fala, não produz sentidos.

Se, segundo a citação, o sujeito da Análise de Discurso tem alcance somente ao que diz, sendo sujeito de e à sua constituição, este sujeito é o sujeito do inconsciente e atravessado ideologicamente. Um sujeito produz sentidos por meio da linguagem e da língua, ou seja, por meio do simbólico. É a partir dessa dimensão teórica de sujeito que tentaremos compreender o sujeito pintor, artista: Pablo Picasso. Picasso que se inscreve na história da arte com sua historicidade e sua maneira de produzir sentidos, por meio de suas pinturas. É importante ressaltar que estamos compreendendo Picasso enquanto sujeito do discurso, e não um sujeito antropológico, biológico. Mas sim, compreender Picasso enquanto sujeito do discurso e sua pintura enquanto produtora de sentidos. Toda a análise, a de vida e obra de Picasso e sua obra Guernica, serão analisadas sob uma perspectiva discursiva.

Logo, com esta compreensão de sujeito, é possível abriremos uma série de reflexões ao que colocamos como item chave deste capítulo o sujeito na arte. Como trabalharemos com o discurso *sobre* e *do* cubismo, como forma discursiva de discutirmos a arte, e com isso o sujeito em sua posição cubista, posição artista, no caso Picasso (considerado pela História da Arte como seu maior expoente), é de suma importância trazer a noção de sujeito para constituição desse conceito basilar: sujeito como efeito de, ou seja, Picasso enquanto sujeito de efeito de todos os dizeres que circulam *sobre* ele. Picasso enquanto sujeito-artista, sujeito-representante, sujeito-expoente de um movimento artístico.

Em *Análise de Discurso* e segundo Orlandi (2015, p. 47), o sujeito discursivo

[...] é pensado como “posição” entre outras. Não é uma forma de subjetividade, mas um “lugar” que ocupa para ser sujeito do que diz (M. Foucault, 1969): é a posição que deve e pode ocupar todo indivíduo para ser sujeito do que diz. O modo como o sujeito ocupa seu lugar, enquanto posição, não lhe é acessível, ele não tem acesso direto à exterioridade (interdiscurso) que o constitui. [...]

A partir desta premissa de sujeito discursivo, temos aqui Picasso ocupando dentro do movimento Cubista as posições: sujeito representante, sujeito artista, assim significado na/pela História da Arte. Sendo assim, trazemos aqui um conceito determinado por Pêcheux: as formações imaginárias. Segundo o autor, o conceito de Formações imaginárias, encontrado na análise *automática do discurso* (AAD-69), relata que os sujeitos que compõem o discurso, denominados elementos A e B, ocupam lugares dentro de uma estrutura social. Estes sujeitos não considerados, sujeitos físicos, sujeitos empíricos, mas sim sujeitos discursivos, sujeitos que enunciam de diferentes lugares sociais que ocupam.

Segundo Pêcheux (2014, p. 83), cada sujeito ocupa um lugar na constituição do discurso e a isso se chama antecipação imaginária:

[...] todo processo discursivo supunha, por parte do emissor, uma *antecipação das representações do receptor*, sobre a qual se funda a estratégia do discurso. Para exprimir a maneira pela qual A representa para si as representações de B, e reciprocamente, em um momento dado do discurso.

Dado isso, damos visibilidade às formações imaginárias presentes em nossa pesquisa a partir de nosso aparato teórico-analítico. Assim, Picasso é o referente (R) quando do discurso *sobre*, porque é sobre esse sujeito como representante que (A) diz.

No jogo das Formações Imaginárias, os elementos são:

(A) – (B) – (R)

Colocamos, abaixo, a tabela das formações imaginárias de Pêcheux (2014), a fim de compreender melhor estes lugares no discurso.

Expressão que designa as formações imaginárias	Significação da expressão	Questão implícita cuja “resposta” subentende a formação imaginária correspondente
A { IA (A)	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A	“Quem sou para lhe falar assim?”
	IA (B)	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A
B { IB (B)	Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B	“Quem sou eu para ele me fale assim?”
	IB (A)	Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B

Figura 1 - Quadro das formações Imaginárias
Fonte: Pêcheux, 2014, p. 83.

Picasso enquanto posição sujeito-artista comparece na entrevista em que Picasso concedeu a Malraux, em 1975, pelo jornal *The New York Times* Picasso: “People say, ‘I have no ear for music, but they never say, ‘I have no eye for painting.’” Mmitainc: “Because they think, ‘I’m not blind.’ They don’t believe they need to learn anything about likenesses or about beauty.”¹³. Interessante notar que na entrevista há este deslocamento de posições, ao se referir a si mesmo, Picasso utiliza a Terceira pessoa do plural “Eles”, “eles falam”, “eles acham”, “eles não acreditam”, remetendo ao que estamos intitulado sujeito enquanto efeito de, nesta entrevista é possível ver este efeito de, quando Picasso diz “eles”, e ao dizer eles, esta formulação se refere aos dizeres sobre ele.

Com os pressupostos de Pêcheux a respeito de formações imaginárias, as antecipações são atravessadas por um já dito, um já ouvido, um já lá, e estes pré-construídos formulam as formações imaginárias.

¹³ Entrevista concedida a Malraux em Novembro de 1975 e publicado pelo jornal *The New York Times*.

Para trabalharmos mais este conceito de sujeito, ou seja, a forma sujeito, vamos devolver a opacidade à leitura do *discurso sobre Picasso* (sobre sua vida, sua obra, sua existência como artista, etc.)¹⁴ considerando aí, em sua historicidade, as condições de produção que lhe são determinadas.

4.1 Picasso “Vida e Obra”: Em sua historicidade

A noção de sujeito definida pela Análise Discurso serve como ferramenta teórica para sustentarmos nossa análise com relação às formas sujeito que Picasso ocupa em decorrência dos dizeres que circulam *de e sobre* ele, sujeito-artista. Apresentamos, a partir disso, levando em conta as condições de produção do trabalho desse sujeito-artista Pablo Picasso, fatos chamados de biográficos que, segundo autores da história da arte, marcaram sua trajetória enquanto sujeito-pintor. Escolhemos as narrativas produzidas por Calosse, para pensarmos como essas marcas constituíram o modo como esse sujeito e o movimento cubista são significados, estando advertidos de que não trabalhamos com a história a partir de uma cronologia, cuja linearidade parece encadear a vida de alguém dentro de uma narrativa que se torne a verdadeira.

É necessário, ainda, acrescentar que no diálogo com estes fatos biográficos nos afastamos da simples descrição cronológica, da simples descrição dos fatos. Nós nos propusemos a analisar alguns fatos biográficos à luz da Análise de Discurso, justamente pelo fato de que estes fatos biográficos aludem a uma biografia, uma biografia esta não fechada, concreta, homogênea, mas uma biografia fluida, de movimentos, demonstrando um desalinhamento, de que os fatos biográficos não são lineares. Com isso, a Análise de Discurso, em seu percurso da constituição das condições de produção, compreende os processos de historização como um percurso infinito, sem possibilidade de demarcar um início e um fim. A fim de compreender melhor esta não exatidão dos fatos ditos narrativos da vida de Picasso, Salles (1998, p. 80-81) nos diz:

¹⁴Observamos que, na teoria da Análise de Discurso, os conceitos e seu método são considerados em sua dimensão não-toda, porque são pensadas aí a falha, a incompletude e a não-positividade como constitutivas da língua, do sujeito e da história. No caso que trazemos, advertimos o leitor de que essa vida e essa obra são, portanto, da ordem da incompletude.

É curioso, depois desse comentário, ficar com as palavras de Picasso (1985, p. 80), uma espécie de apologia do inacabamento: "Não gosto nunca de concluir um quadro. É muito mais fácil terminá-lo do que deixá-lo inacabado. Quando um museu estava expondo um de meus quadros, pedi que colocassem uma plaqueta ao lado, dizendo: 'Não toque, pintura viva'". O trabalho criador mostra-se, desse modo, sempre um gesto inacabado.

Além disso, lemos 'Vida e Obra' em letras maiúsculas e entre aspas, reforçando a compreensão de que há aí o efeito da historicidade de um processo discursivo sem início e sem fim que não apaga o movimento de interpretação das condições de produção.

Para tanto não tratamos a noção de história, como esta estudada na escola, enquanto disciplina de saber os fatos em suas consequências e causalidades de forma cronológica, e não nos colocamos no papel do historiador, como sujeito mediador dos acontecimentos que constituem a história, interpretando documentos como dizeres verdadeiros sobre os fatos acontecidos. Tomamos a posição na pesquisa de não mediar o que aconteceu na vida de Picasso, mas sim, de questionar, analisar, pensar, como os eventos que são descritos em sua biografia nos permitem compreendê-los em relação às condições de produção de seu acontecimento, a fim de compreender o modo como o sujeito Picasso artista/pintor foi se constituindo em seu percurso discursivo na história; sujeito este que, nos discursos *sobre*, circula como o expoente do cubismo, aquele que só é visto como pintor cubista, por exemplo.

É importante trazer aqui que a escolha de fatos que aludem a uma biografia, é um gesto de leitura - porque nesse gesto de biografar já há aí interpretação. Em nosso trabalho, levamos em conta um autor que relatasse a vida e obra de Picasso, não apenas em um sentido de história, ou seja, cronológico, mas sim em um sentido aberto - *as possibilidades de sentido*. A vida e a obra de Picasso em suas diferentes narrativas não coincidem com a vida e a obra de Picasso, se assim existir, pois há acontecimentos esquecidos, insabidos neste percurso do sujeito no movimento da história que o constituiu e que ele constituiu. Por isso a escolha do texto de Calosse, dentre outros, pareceu apresentar uma narrativa que nos possibilitou compreender melhor as condições de produção do sujeito artista Pablo Picasso, trazendo uma leitura de sua vida de uma forma poética, analítica, não por conduzir esta apresentação de forma cronológica, mas como uma forma possível de análise.

Calosse começa dizendo que Picasso nasceu em Málaga, Espanha, no dia 25 de outubro de 1881, filho de María Picasso y López e José Ruiz Blasco. Segundo o autor, Picasso durante sua vida teve influências da arte sob comando de seu pai, que era pintor e desenhista.

Calosse lê Picasso como pintor de grandes obras como *A Pomba da Paz*, *Guernica*, *Les Demoiselles d'Avignon*. Picasso veio a tornar-se um grande nome para o movimento artístico o Cubismo no século XX. Desenvolvendo sua própria linguagem, Picasso explora as cores, as formas e os sentidos para suas obras. De acordo com Calosse (2011, p. 5),

Talvez fosse mais exacto considerá-lo como artista-poeta, pois o lirismo e o dom de transformar metaforicamente a realidade são tão característicos da sua visão plástica como do mundo de imagens do poeta. Segundo o testemunho de Pierre Daix, o próprio Picasso “sempre se considerou como um poeta que se exprimia mais facilmente através de desenhos, pinturas e esculturas”. Picasso foi sempre, desde o princípio da sua carreira, “pintor entre os poetas, poeta entre os pintores”.

Por meio desta leitura de Calosse é possível ler, de forma discursiva, que Picasso trouxe, talvez, para a imagem pictórica a poesia da língua, pensando poesia como Gadet e Pêcheux¹⁵.

Ainda acompanhando a leitura de Calosse, Picasso, durante sua trajetória desde menino até um artista renomado, passou por várias fases em relação à sua historicidade do seu movimento na pintura. A exemplo disso temos sua transição de Barcelona a Madrid e sua volta à Barcelona, pois nesta transição se deparou com o forte tradicionalismo da Academia Real de San Fernando o que o fez sair de lá.

Calosse em sua obra sobre Picasso relata que quando Picasso se muda para Paris em 1900, obtém a primeira oportunidade de uma exposição em junho de 1901. Depois desta mudança e encantado por Paris e admirado pelo dito estilo impressionista, Picasso parece dar início ao que os historiadores chamam de sua primeira fase com a obra *As Vendedoras de Flores*¹⁶ (1901).

De acordo com o texto de Calosse, Picasso, ao frequentar os círculos artísticos e literários da cidade de Paris, inicia sua fase azul, passando a pintar com tons monocromáticos; o azul toma conta de suas telas, parecendo, segundo Calosse, imprimir uma interpretação ao objeto pintado de tristeza e melancolia. *O velho Guitarrista* (1903) é uma de suas obras que, tradicionalmente na história da arte, retrata esta fase que inicia nos anos de 1901.

Calosse ainda observa que depois da “intensa e melancólica” fase azul, Picasso inicia a Fase Rosa (1905-1907) tendo como temas principais as figuras de mulheres e circo. Uma das

¹⁵ De acordo com Gadet e Pêcheux (2004) estamos advertidos de que não há poesia, porque a poesia – assim como o poético – é produto do trabalho histórico da significação. A poesia e o poético, na perspectiva do funcionamento da língua (e da linguagem), existem enquanto discurso(s), materialidades ideológicas, ou seja, enquanto efeito, interpretação. (RODRIGUES; BRANCO. 2020 - no prelo).

¹⁶ (35 x 52,5 cm) Glasgow Art Gallery, Escócia.

obras deste período foi *A família de Saltimbancos* (1905). Como relata Calosse (2011, p. 9) em seu *e-book Picasso*,

Em casa, durante o último ano da sua estadia na Corunha, guiado pelo pai, pinta a óleo modelos vivos: *Um pobre, L'homme à l'acassette (O homem do boné)*. Estes retratos e rostos revelam não só a maturidade precoce do artista – tinha então quatorze anos acabados de fazer – mas também a natureza profundamente espanhola do seu talento: toda a atenção é aí focalizada no homem, o modelo é tratado com gravidade e realismo, o jovem pintor sublinha neles o que há de monolítico e de “cubista” *avant la lettre*.

Em 1907, com formas geométricas que trazem também um efeito de não profundidade espacial, a pintura *Le Femelles d'Avignon*, segundo os historiadores da arte, inauguraria o que, hoje, conhecemos como o movimento artístico o Cubismo. Picasso junto com o artista Georges Braque procuraram dentro deste movimento retratar o mundo real tridimensional em uma tela. É claro que toda esta leitura é sob uma perspectiva de Calosse enquanto narrador da vida de Picasso. Não podemos tomar como verdade absoluta, até porque nem mesmo a história consegue de forma assertiva afirmar que tal pintura iniciou um movimento.

Seguindo o olhar narrativo de Calosse, o autor aponta em seu *ebook* que durante seu percurso histórico dentro do movimento cubista, Picasso ainda atravessa fases, sendo elas, o Cubismo Analítico, fase conhecida pela descrição de figuras únicas ou naturezas mortas, utilizando tons mais cinzas e marrom; a exemplo desta fase tem-se *Nu* (1910). E a fase do Cubismo Sintético, quando aparecem na pintura letras e palavras como se fizessem parte da imagem pictórica, integradas como pinceladas na tela; exemplo disso tem-se *O Aficionado* (1912).

Calosse ainda lê a vida e a produção de Picasso e observa que entre os anos de 1917 e 1921, Picasso a convite de Cocteau elabora uma cenografia para o ballet russo. A partir deste fato narrado, é possível ver o desdobramento de Picasso em sujeito-cenógrafo, apontando para o modo como o sujeito pode se identificar e se reconhecer em outros sentidos possíveis.

Em 1936, Picasso tem parte de sua obra em circulação internacional, o que deu visibilidade à sua técnica, seu estilo e sua poética. Nesse momento de sua existência como sujeito pintor-artista, Picasso parece dar início ao trabalho que viria a se intitular *Guernica*, retratando o bombardeio pelos aviões alemães sobre a terra basca Guernica na Espanha (pintura que se encontra no Museu Nacional de Arte Rainha Sofia, em Madrid).

Considerando que talvez seja importante para uma compreensão de como Picasso, durante sua historicidade, é formulado como um expoente do Cubismo, trazemos agora um

episódio de sua vida, em que Calosse afirma que, no final dos anos 40, Picasso produziu cerâmicas e outras pinturas, algumas delas inspiradas em obras famosas como *As meninas de Velásques*. Havia também, de acordo com Calosse, nesta fase de Picasso, influências dos pintores Rembrandt e Monet como na obra *Retrato de Jaqueline Roque* (1954).

Achamos importante porque não acreditamos que os sujeitos possam sofrer influência de outro sujeito, na medida em que influenciar significa “exercer uma ação psicológica, uma ascendência sobre (alguém ou algo) ou deixar subjugar-se por esta ação”, ou “causar ou sofrer uma modificação física ou intelectual”, e, discursivamente, o sujeito se identifica com formações discursivas, se filiando a sentidos já dados, já-ditos, em que se reconhece como tal.

É importante saber que Picasso conviveu e interlocucionou com outros artistas, pintores e tantos outros sujeitos que o constituíram e à sua historicidade enquanto forma histórica sujeito Pablo Picasso. É por essa constituição complexa, a que não se tem acesso direto, e nem indiretamente, que o sujeito se diz e é dito, porque é um sujeito de linguagem, construído pela e na linguagem, para si e para os outros.

Interessante apontar que Calosse, além de pontuar em seu e-book que houve, sim, uma influência, escolhe a palavra “copiar” para descrever o modo como Picasso foi influenciado, isto é, copiando de outros mestres. Assim, ele diz, “[...] Madrid é, antes de mais, o Prado: é lá que Picasso vai copiar os grandes mestres – sobretudo Velázquez – muito mais vezes do que vai à Academia de San Fernando” (CALOSSE, 2011, p. 12 - grifo nosso), trazendo um efeito de sinonímia entre influenciar e copiar. Podemos compreender por esse dizer que aquele que é “influenciado”, “copia”, interpretação que se afasta do efeito de autoria que o sujeito Picasso apresenta para quem o lê, inclusive o próprio Calosse. Ou ainda, ao dizer “copiar”, possamos compreender aí um outro efeito parafrástico, o de que o autor “copia” para fazer algo “novo”, ou reescrever algo já dito. De qualquer forma, discursivamente, o novo não nasce do nada, não brota de repente, como se não houvesse algo antes. Para nós, analistas, pensamos que o novo quando comparece, ele é já interpretado como o novo, e, mesmo que assim o seja, esse novo tem história, tem condições de produção que o constitui, tem memória, porque um discurso sempre aponta para outro; é o interdiscurso que irrompe no dizer, no enunciado como se tivesse sido pensado “antes, em outro lugar, independentemente” (PÊCHEUX, 2014, p. 156).

Ainda sob a leitura de Calosse e com o intuito de narrar alguns eventos da vida de Picasso para melhor compreendermos sua constituição enquanto sujeito representante do Cubismo, temos Calosse pontuando que mesmo com a vida de mudanças e de inspirações isso fez com que Picasso desenvolvesse uma poética própria, uma linguagem única de formas e

expressão. Aqui podemos compreender que mesmo neste movimento parafrástico de Picasso, no qual ele é inspirado por outros autores, isto trouxe ao pintor um efeito de autoria, a autoria de um sujeito em seu percurso histórico, ou seja, uma resposta autoral a um real que o demanda.

Da passagem anterior, damos um salto na narrativa *sobre e da* Vida e Obra de Picasso. Chegamos ao ponto em que Calosse pontua a respeito da crise que Picasso teria passado no modernismo e, ainda, segundo Calosse, Picasso em meio a este caos encontra com seu amigo na França, que o convida para expor em um salão. Relata Calosse (2011, p. 18):

Uma carta escrita em comum com Carlos Casagemas (pintor e poeta, amigo inseparável de Picasso), datada de 25 de Outubro de 1900 – ou seja, alguns dias depois da sua chegada a Paris (dia em que Picasso fazia dezanove anos) – relata em pormenor a sua vida parisiense; nela informam um amigo barcelonense da sua intensa actividade, da intenção de expor quadros no Salão de Paris e em Espanha, descrevem os cafés-concertos e os teatros parisienses, as pessoas que frequentam, os espectáculos que viram, a sua casa.

Com esta passagem podemos compreender que o sujeito artista Picasso se constitui de dizeres que não lhe são próprios, ou seja, ele se constitui em influências de outros autores, trazendo um efeito de “novo”.

Ainda neste ponto da inspiração, Calosse narra em seu *e-book “Picasso”* que toda esta inspiração faz Picasso sentir uma nova onda de liberdade. Compreendemos aqui que esta liberdade talvez esteja atrelada a este efeito de autoria que é produzido pelo movimento parafrástico de Picasso ao ser influenciado pelos outros sujeitos-artistas.

Agora, vamos mais adiante na narrativa de Calosse a respeito de Picasso. O autor Calosse nos diz que depois do *período de Cabaré*, Picasso embarca em outro período com o estilo *Vollard* com pinceladas enérgicas, espontâneas e frenéticas, esse estilo marcou a vida de Picasso no quesito financeiro, o pintor conseguiu vender muitas obras e com isso crescer ainda mais no populismo no meio artístico. Compreendemos que esta passagem que Calosse nos apresenta seja um indicativo da representatividade de Picasso, ou seja, suas obras se tornaram muito populares justamente pela grande circularidade de suas obras.

Calosse continua sua narrativa dizendo que a fase azul do Pintor, iniciou-se, por volta da metade de 1901, de uma essência subjetiva e interior, com tons melancólicos, fúnebres e frios. Acredita-se que a influência teria vindo da morte de seu amigo” [...]. “É ao pensar que Casagemas tinha morrido que me pus a pintar em azul”, dizia Picasso a Daix¹⁰. E, no entanto, os pensamentos “azuis” do artista, provocados pela morte do seu amigo, e o próprio acontecimento estão separados por um intervalo de meio ano [...]” (CALOSSE, 2011, p. 37).

Outro momento da vida de Picasso que nos faz pensar neste incessante movimento parafrástico de Picasso, temos Calosse narrando que Picasso inicia, em 1905, o período cor de rosa ou “período dos Saltimbancos” ou também chamado de “ período do circo” compreende que é necessário ressignificar sua linguagem pictórica “ [...]Os princípios da sua arte permanecem ainda totalmente “ literários ”, mas do interior do sistema de imagens de Picasso, da sua mentalidade de artista, começa a nascer uma necessidade imperiosa de renovar as formas da sua linguagem pictórica [...]” (CALOSSE, 2011, p. 51).

Calosse ainda nos diz que nesta busca por uma nova linguagem pictórica Picasso encontra a questão do estilo, estilo aqui pode ser compreendido como forma de manifestação artística dentro do um determinado movimento, uma vez que cada estilo possui sua discursividade, sua materialidade e seu funcionamento, no caso da língua, por exemplo, cada estilo literário possui uma formulação em detrimento de sua posição na história.

Segundo Fragosso (2014, p. 79), a questão do estilo na literatura indica um acontecimento discursivo que remete ao espaço e tempo, assim também, podemos aferir que isso acontece na pintura, apesar de ser outra materialidade, a pintura se inscreve na história num caminho aproximado ao da literatura.

No caso da literatura, é interessante notar que cada estilo literário constitui-se em um acontecimento discursivo que imprime sentidos e que funda um espaço de dizer, delimitado no tempo e no espaço. Entretanto, o que devemos compreender é que sentidos são estes que são produzidos por certo discurso, sob quais determinações eles são produzidos, os silenciamentos produzidos por este discurso, a tensão inerente a todo discurso. Este acontecimento discursivo produzirá certos sentidos que vão significar os sujeitos, a língua, a nação, o Estado.

Continuando a narrativa de Vida e Obra de Picasso, a fim de compreender o como este artista-pintor se torna expoente/ representante do movimento Cubista, para isso continuamos com Calosse nos contando que, em 1906, Picasso depara com a nudez feminina, trata-se de uma nudez sem personalidade, original e simplória, a nudez dá uma nova forma as pinturas de Picasso. Influência tão forte que a nudez mais tarde será um dos pontos da pintura *Les Femmes d'Alger (O J) - O*. Aqui ressaltamos a importância de ler e compreender as condições de produção de Picasso enquanto sujeito-artista. Mesmo sendo feita uma leitura sob a óptica de Calosse, nada nos impede de interpretarmos esta narrativa bibliográfica.

A mudança de estilo de Picasso segundo Calosse se inicia no século XX e marca sua nova linguagem pictórica; a metáfora “A poética das metáforas, isto é, a possibilidade de construir uma imagem a partir de associações, a liberdade e a força da imaginação são as

principais conquistas do espírito criador de Picasso, que se revelarão ser o fundamento de toda a sua obra futura.[...]" (CALOSSE, 2011, p. 60), se até agora estávamos compreendendo Picasso em um movimento parafrástico-polissêmico de outros sujeitos-artistas, agora, compreendemos uma outra interpretação de Picasso em relação ao seu trabalho, uma relação metafórica.

Calosse descreve que a partir disso, inicia o que alguns historiadores da arte intitulam como protocubismo, "[...] O protocubismo de Picasso, que nasce de emoções intensas e factores de ordem instintiva, surge da penetração nas esferas profundas da vida psíquica e ultrapassa manifestamente qualquer carácter pessoal, aproximando-se da consciência mitológica arcaica. [...]" (CALOSSE, 2011, p. 60), quando Picasso começa a fazer uso da geometria dos cubos como nova linguagem pictórica. Calosse (2011, p. 63) acrescenta que:

[...] só em 1909 que o artista descobre a experiência pictórica de Cézanne neste domínio. Começa então a modular o volume graças a uma quantidade de pequenas pinceladas, que permitem a passagem da cor e que modelam a forma. As formas em *Trois Femmes* parecem ter sido criadas por um escultor. Quanto a *Ferrière (Camponesa)*, os seus volumes poderosamente talhados e a sua massa carregada de energia provêm directamente de um projecto de escultura. Ora, a escultura é igualmente um meio de verificar o sentimento da realidade na sua dimensão física visto que, para Picasso, "a escultura é o melhor comentário que o pintor pode fazer à pintura."

Depois destas experiências, Calosse ainda relata em sua obra *Picasso* o que o pintor se debruça a pesquisar novas formas, conteúdos, matérias para concretizar o que chamou de Cubismo "[...]As suas investigações no domínio das particularidades específicas do mundo dos objectos abrem-lhe uma via original, que leva a uma maneira completamente nova de pensar plasticamente, a que se chamou cubismo [...]" (CALOSSE, 2011, p. 63).

Nesta linha de leitura, temos, agora, o movimento cubista, que na leitura sobre a vida e obra de Picasso, foi um movimento de marco dentro da sua carreira como sujeito-pintor, segundo Calosse (2011, p. 66),

Sabendo *post factum* que o cubismo é o objectivo ideal para o qual tende todo este processo artístico, os críticos constataam, na produção do período Outono de 1908-Primavera de 1909, uma acumulação de sinais formais que são os sintomas da "mais completa e radical revolução artística desde o Renascimento". Considera-se que os preceitos de Cézanne são a pedra angular da nova corrente : trata-se, antes de tudo, da concepção espacial da tela como uma composição global (M. Denis), submetida a um sistema construtivo.

Este *novo processo artístico*, segundo Calosse, permitiu a Picasso se inspirar em outros artistas e criar uma linguagem forte, ousada, com pinceladas geométricas, desproporcionais, sem regularidades. Pintores como Braque dizia que “[...]a direção principal do cubismo era a materialização do espaço” (CALOSSE, 2011, p. 67), o espaço agora era um dos elementos que os pintores, dentro deste movimento, levavam em consideração de uma forma mais significativa.

Na história da arte, o quadro-chave do cubismo analítico, que teria gerado polêmica, em virtude das cores sem relevo e figuras arabescas, processo essencial que tornaria o elemento de um estilo decorativo. No entanto, de acordo com Calosse, para Picasso, os elementos constituintes de uma pintura deveriam ter um poderoso mecanismo expressivo, logo, de acordo com a frase de Tugendhold (*apud* Calosse, 2011, p. 68) lemos:

O objectivo que Picasso se fixa, ao fazer cubismo, é pintar: pintar procurando descobrir uma nova expressão, liberta do realismo inútil, acompanhada por um método ligado apenas ao seu pensamento, sem se submeter ou se associar à realidade objectiva. Ora, se o artista fala da busca de uma nova expressão, é porque é essa a sua principal preocupação: encontrar meios de expressão e um vocabulário adequados aos impulsos mais importantes da sua consciência.

Para a história da arte, Picasso queria uma linguagem que pudesse ressignificar. Era um movimento de resistência a tudo que até então tinha sido desenvolvido.

Segundo a leitura de Calosse, Picasso no processo de construção de uma linguagem metafórica, o pintor na obra *Femme à La mandoline* já está preste a transformar uma imagem construída em uma metáfora visível. Picasso está “[...] à beira da descoberta da poesia plástica. Ainda, segundo Calosse, o cubismo de Picasso só adquire uma certa regularidade e um carácter lógico na sua evolução formal a partir das telas que executa durante as férias em Horta de Ebro. Esses quadros, como *L’usine* (A fábrica), pertencem às obras do cubismo analítico” (CALOSSE, 2011, p. 70).

Esta nova linguagem, para a história da arte, faz uma enorme diferença entre o que seria nítido do que seria perfeito, dito de outra forma, das pinturas extremamente detalhistas quase verossimilhantes à realidade e a outra uma forma mais nítida de expressar a ideia do pintor. Isto traz para o movimento cubista este aspecto de fragmentação e desorganização.

Calosse ainda nos diz que com o decorrer das pesquisas de uma nova linguagem Picasso e Braque buscam novas formas de inovar, e assim chegam à ideia de misturar as letras em pinturas, uma forma de metáfora mais completa, como relata Calosse (2011, p. 72),

Para Picasso e Braque, as letras são formas planas que têm relações espaciais com a tela. São também elementos da realidade referencial que fazem parte do tema do quadro e vêm consolidar o seu aspecto concreto. Representadas nas telas, estas letras de tipografia adquirem um valor plástico e contribuem para aumentar o significado associativo dos elementos, tornando as coisas mais reconhecíveis. A combinação dos dois planos diferentes de expressão acaba por transformar o quadro numa espécie de charada, isto é, numa metáfora total.

A exemplo disso tem as letras que atravessam o quadro *Bouteille de Pernod et verre [Table dans un café]* (*Garrafa de Pernod e copo*), pintado na Primavera de 1912.

Ainda na leitura da história da arte, sob uma leitura de Calosse, no início de 1912 o Cubismo de Picasso evolui do analítico para o sintético. De um lado Picasso tem a necessidade de trabalhar com as formas tangíveis da realidade, e, de outro lado, sente a necessidade de introduzir elementos gráficos nas pinturas.

Lemos, até então, a Vida e Obra de Picasso acompanhados da leitura de Calosse, a fim de compreendermos dentro das condições de produções, o percurso, a trajetória, parte do caminho feito, pelo sujeito-artista Pablo Picasso na sua constituição em expoente - representante - porta-voz do movimento Cubista. E agora que temos um dos possíveis recortes desta condição de produção, indagamos: Picasso é representante deste movimento? Ou é um efeito de? Um efeito desses dizeres que circulam?

4.2 Picasso: sujeito-artista e uma possível interpretação de sujeito como efeito de

A priori, começamos o capítulo trazendo o que a Análise de Discurso formula a respeito de sujeito do discurso. Para a Análise de Discurso, o sujeito não é a fonte adâmica dos dizeres, ele é interpelado por ideologias e constituído pelo inconsciente. Segundo Bethania Mariani, “[...] uma concepção de sujeito que não é fonte do seu dizer e, finalmente, a ideia de que esse dizer traz elementos significantes da cadeia de um discurso inconsciente ao qual o sujeito não tem acesso [...]” (MARIANI, 2010, p. 119). Logo, ao trazermos para análise dizeres sobre o sujeito pintor Pablo Picasso, que o significam como se fosse fonte única e exclusiva das teorias e dizeres constitutivos do movimento cubista, precisamos devolver a opacidade a esses dizeres para compreendê-los em sua historicidade; e, considerar o modo como esses dizeres são constituídos e produzidos e como eles circulam como hegemônicos envolve pensar o modo

como o sujeito que diz, enuncia, escreve se constitui enquanto tal. E trazer formulações sobre como o sujeito é compreendido na Análise de Discurso nos sustenta nessa análise. É ainda Mariani (2010, p. 121) que nos esclarece sobre esse sujeito formulando sobre como o sujeito cindido - que julga controlar seu dizer e pensa que seu dizer é claro - é constituído por uma materialidade inconsciente. Assim ela nos diz,

só há causa para o que manca” (LACAN, 1988, p.27), indicando aí uma formulação para o inconsciente como algo que se articula no que escapa no encadeamento significante, e não no articulado. O sujeito do inconsciente é pontual e evanescente, no exato momento em que é produzido, na sequência, é perdido. Quando falamos, portanto, falamos alienados ao campo do Outro, uma alienação importante porque, sem ela, o sujeito não se constitui. O inconsciente, portanto, é da ordem da rachadura, do tropeço nessa fala alienada.

Quando se fala em sujeito, se fala em sentido, não há sujeito sem sentido e não há sentido sem sujeito, logo para compreendermos melhor a constituição de Picasso enquanto sujeito artista/representante ou até mesmo efeito de um movimento artístico, trabalhamos as posições sujeito que, nos dizeres sobre ele, puderam significá-lo.

Partindo do modo como compreendemos o sujeito Picasso enquanto efeito de um movimento artístico, no caso o cubismo, trouxemos uma enunciação de Picasso ao visitar a gruta de Lascaux na França com pinturas rupestres, gruta esta descoberta em 1940 por arqueólogos e estudiosos da arte rupestre. Picasso, a convite dos estudiosos, foi até a gruta visitá-la. Ao chegar lá, Picasso, impressionado com as pinturas, disse: “Depois deles, não inventamos nada de novo”.¹⁷

Para compreender a enunciação de Picasso de que o que talvez se tenha hoje na arte seja uma reprodução do que já havia sido criado antes, em relação ao efeito sujeito que trazemos em nossas análises, dando visibilidade ao fato de que no sujeito algo fala antes, em outro lugar, independentemente, podemos pensar que a criação passa pela repetição - repetição aqui entendida não como mera replicação, mas como reprodução/transformação -, criação operando pela dimensão do par paráfrase/polissemia. Trazemos uma citação de Jung (2010, p. 39) refletindo sobre um postulado de Althusser, que nos remete a essa observação,

[...] O segundo momento é o da reprodução metódica do objeto de uma ciência, em cujo processo uma ciência cria o seu espaço de jogo, propõe questões específicas, ajusta o discurso teórico, desenvolve consistência e necessidade. Althusser (2007), em

¹⁷ Este fato foi relatado pelo professor José Leonardo do Nascimento do departamento de artes plásticas da UNESP em um de seus vídeos no canal UNIVESP, no *Youtube*, enquanto iniciava sua aula sobre a arte rupestre no período pré-histórico.

Aparelhos ideológicos de estado, alerta para o conceito de reprodução, que não se trata de repetição, mas de uma forma de existência e de continuidade de um sistema.

É neste jogo parafrástico/polissêmico que compreendemos o modo como Picasso pode ser significado como efeito de sujeito, efeito de dizeres de um movimento artístico - o cubismo -, de uma historicidade artística, efeito de um estilo específico, sobre ele, pelos quais também se significa. Efeitos produzidos pelos discursos da história da arte de um determinado período. O sujeito-artista Picasso, podemos dizer, foi considerado como um acontecimento na história da arte, por ter estabelecido uma grande presença impactando o movimento denominado cubismo. Esse efeito produzido pelo discurso da história da arte sobre Picasso como “um novo expoente artístico”, aquele que propõe a diferença, pode ser questionado, por exemplo, se perguntamos: ele é o novo nome do Cubismo? É o único? É o novo?

Pensando Picasso enquanto sujeito como efeito de, efeito dos dizeres que o constituem como expoente/representante, trazemos uma citação de Jung (2010, p. 35), para melhor compreendermos o funcionamento desse de sujeito como efeito de

A interpelação tem, assim, um efeito retroativo: todo indivíduo é desde sempre-já sujeito. O sujeito sempre foi um indivíduo interpelado como sujeito na evidência do sujeito como único, insubstituível e idêntico a si mesmo: “Eu tenho!” “Sou eu” “É comigo mesmo!” “Eu compreí!”. O que está subentendido: a evidência da identidade esconde o fato de que ela é o resultado de uma identificação-interpelação do sujeito, cuja origem externa está próxima ao que Lacan chamaria de êtímo, ou seja, esse externo que constitui o íntimo.

A partir desta citação de Jung juntamente com o que estamos propondo - sujeito como efeito de -, formulamos que Picasso enquanto sujeito-artista/pintor parte da evidência de sujeito expoente/representante, justamente pelos dizeres que circulam da sua posição no discurso. Estes dizeres partem da evidência de que Picasso se constitui como nome, o sujeito expoente/representante, deixando no imaginário do óbvio, do absoluto, do inquestionável.

É evidente que um sujeito pode se constituir a partir de várias posições no discurso, no entanto, é necessário compreender que ele não se coloca nestas posições; estas posições são produzidas em virtude dos dizeres *sobre* que circulam a respeito deste sujeito. Por isso Picasso se constitui nesses dizeres de várias posições: sujeito-artista, sujeito-representante, sujeito-político, sujeito-pintor e assim por diante. Em cada constituição, esse *sujeito efeito de* é baseado, ou melhor, fundamentado em condições de produção específicas, dito a partir de determinadas formações discursivas e, esses dizeres sustentados por um interdiscurso. Para Jung (2010, p. 36),

Então, o mesmo sujeito pode “aderir” às posições, ou seja, às representações de consumidor, identificando-se com a publicidade/propaganda ou de artista, identificando-se com a arte, dependendo da situação concreta em que se encontra. Conforme Pêcheux (1969), uma situação pode desencadear várias representações de posição e diferentes situações podem corresponder a uma mesma posição (PÊCHEUX, 1997a *apud* JUNG, 2010, p. 36)

Com esta citação é possível interpretar que o sujeito pode se constituir de diversas posições, assim, no caso, Picasso, a posição sujeito artista, sujeito produto, sujeito representante, para chegarmos a possível interpretação de sujeito enquanto efeito. Todas estas posições sujeito estão ligadas ao modo de interpretar a posição que Picasso ocupa dentro da história da arte, do movimento cubista e até mesmo do estilo cubista. E estas posições-sujeitos muito sem aproximam das formações imaginárias, o modo como (A) lê B, B lê A, A lê R e assim por diante. Este efeito de sentido entre os interlocutores, no caso, o sujeito admirador da arte e o sujeito artista se constitui no discurso. “[...] o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro” (PÊCHEUX, 2014, p. 82).

Segundo Jung (2010, p. 38),

O discurso, abordam Pêcheux e Fuchs (1997, p.82), é um efeito de sentido entre os pontos A e B. Transpondo para o objeto de análise, a imagem (discurso) vinculada através da publicidade/propaganda pelo grande capital/ grande mídia (A) para o consumidor/espectador (B), onde A e B designam lugares determinados na estrutura de uma formação social [...]

Com este jogo imaginário de posições sujeito e maneira nas quais A lê B e B lê A, é difícil afirmar que Picasso tenha uma única posição sujeito representante cubista, mas sim um *sujeito efeito* deste movimento cubista.

Para elaborar melhor esta questão do *sujeito efeito*, trazemos agora uma reflexão de Jung (2010, p. 76) sobre como a Análise de Discurso e suas inquietações refletem a respeito do sujeito e da linguagem.

O conceito de sujeito em Análise do Discurso foi re-teorizado por Michel Pêcheux, a partir do materialismo histórico e da psicanálise. Nesse aporte teórico, o sujeito é o sujeito do inconsciente, ou seja, o sujeito do recalque operado na linguagem e o sujeito da interpelação ideológica, o que só é possível pela linguagem. Trata-se, então, do

sujeito estruturado pela linguagem que, assim, pode ser interpelado pela ideologia, através das produções inconscientes constitutivas da prática discursiva. O sujeito desta relação é tomado, então, como efeito de linguagem e efeito ideológico, o que permite com que o sujeito se identifique com a formação discursiva que o domina. [...]

Esta definição é importante para compreensão discursiva da posição sujeito pintor, artista, representante questionados na pesquisa em questão. A partir destas concepções é possível traçar um estudo sobre a posição que Picasso ocupa no cubismo e na história da arte. O que o faz este expoente? Como Picasso se constitui na história da arte? É possível afirmar que sua posição-sujeito remete a um representante deste movimento artístico? Perguntas abertas, pois a possibilidade de interpretação é infinita. Para este gesto de interpretação trazemos Jung (2010, p. 77) com sua reflexão sobre posição-artista

O gesto do sujeito na posição-artista é determinado pela história da arte e pelo dispositivo teórico-técnico-metodológico que a arte oferece. Ao passo que o gesto do sujeito na sua forma-sujeito consumidor (tomado aqui como o sujeito universal “S” na ideologia capitalista) é determinado pelo dispositivo ideológico dominante com seu efeito de evidência: comprar. Nos dois gestos existe mediação. Porém, é na mediação da posição construída pelo artista ao trabalhar a questão da exterioridade e historicidade que interessa neste estudo.

Podemos pensar no deslocamento das posições enquanto *sujeito efeito de* no caso dos discursos sobre Picasso, em que este vai deslizando de uma posição a outra. Quando pensamos Picasso enquanto produto, produto do Cubismo, de uma vanguarda europeia, por exemplo, ou então de um momento da história da arte, ou, ainda, o artista enquanto aquele que produz arte, em detrimento de uma demanda consumista. Ainda, segundo Jung (2010, p. 78),

O sujeito na *posição-artista* elabora as suas *Séries* a partir da imagem à deriva: no deslize e no efeito metafórico para encontrar um outro na sociedade e na história. Busca estabelecer uma relação, o encontro com uma alteridade. Marca a existência de uma certa distância que abre para outras possibilidades de se deslocar do sujeito.

Estas posições sujeitos flutuantes, ora em determinado posicionamento, ora em outro, se constituem no interdiscurso (lugar que possibilita os dizeres), possibilitando um efeito de identificação do sujeito que o lê.

Refletindo, formulando e compreendendo a noção proposta de sujeito como *efeito de*, constituído a partir dos dizeres que circulam sobre e de Picasso enquanto sujeito representante/expoente do movimento artístico cubista, para tanto trazemos uma citação de Althusser (1970, p. 81) na qual o autor escreve a relação representação e ideologia:

não são as condições de existência reais, o seu mundo real, que «os homens» «se representam » na ideologia, mas é a relação dos homens com estas condições de existência que lhes é representada na ideologia. É esta relação que está no centro de toda a representação ideológica, portanto imaginária, do mundo real. É nesta relação que está contida a «causa» que deve dar conta da deformação imaginária da representação ideológica do mundo real. Ou melhor, para deixar em suspenso a linguagem da causa, convém formular a tese segundo a qual *é a natureza imaginária desta relação* que fundamenta toda a deformação imaginária que se pode observar em toda a ideologia (se não se viver na verdade desta).

A partir da citação de Althusser podemos compreender a concepção de representação em relação à ideologia. Essas posições sujeito diferentes, ou seja, essas representações, possibilitam que o leitor se identifique com algumas delas, todas elas, ou não se identifique, simplesmente. As posições produzidas pelos dizeres sobre Picasso são “deformações imaginárias” significadas como verdadeiras ou como existentes devido ao trabalho da ideologia, enquanto mecanismo de produção de evidências, diríamos em Análise de Discurso.

Apresentamos a textualidade imagética da pintura *Touro* (1945) de Picasso, em que, em um movimento parafrástico, parece apontar para este sujeito que deixa em suspenso a representação de um movimento, um sujeito estilo cubista, que parece dizer de um processo de subjetivação do sujeito, em seu movimento na história, no processo de tentar responder a um real que não cessa de se inscrever.

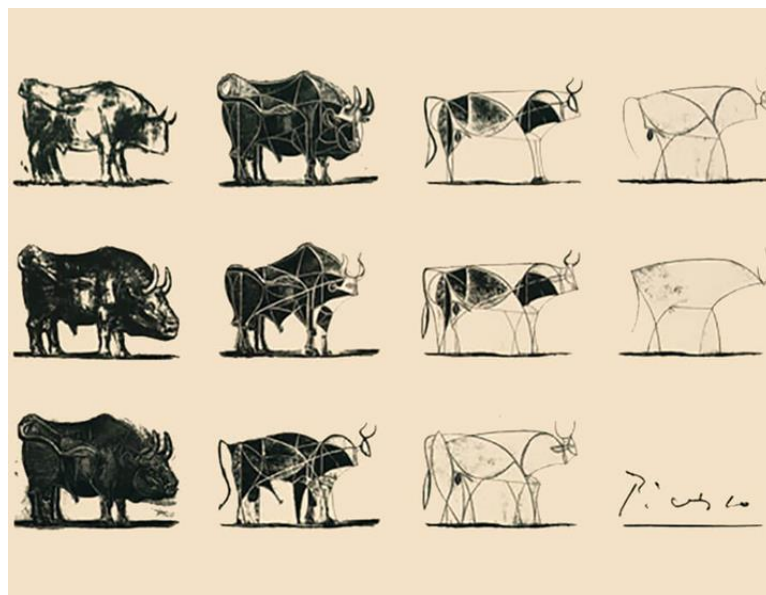


Figura 2 - Touro (1945)
Fonte: Artref¹⁸

¹⁸ Artref. Disponível em: <<https://artref.com/arte/as-etapas-de-el-toro-de-picasso-do-academico-ao-abstrato/>>
Acesso: Outubro 2020.

Este movimento parafrástico do animal bisão temos a obra *Touro* (1945) que na constituição dos sentidos é possível ler a linearidade do sujeito *posição-artista*. Picasso sai de um outro estilo para o estilo cubista e finaliza com seu nome, dito de outra forma, sai da representação, passa pelo estilo e chega ao efeito, sujeito efeito *da* discursividade Cubista. Como reflete Jung (2010, p. 79),

A tomada de posição do sujeito se configura na articulação do real com o simbólico e na relação do sujeito com o significante na formação discursiva. As Formações discursivas são exteriores e anteriores ao sujeito, às quais ele se acha assujeitado e das quais resulta, a cada passo, uma posição que define ao sujeito como interpelado no lugar em que o conflito se instala.

Além disso, ao finalizar a obra, e aqui compreendemos finalização como efeito e não como ato final: Picasso assina seu nome. Este movimento da escrita inscreve Picasso como pertencente a esta materialidade imagética, ou seja, Picasso enquanto arte, enquanto pintura, enquanto fragmento constitutivo da materialidade pictórica. Sua assinatura também nos remete a uma reescritura¹⁹ de seu nome, nome próprio, caracterizando esta pintura em unidade Picasso-cubismo.

4.3 Cubismo: significações

Buscamos compreender até o dado momento como o sujeito Pablo Picasso se constitui enquanto sujeito artista e como esta posição dentre outras, na verdade, funciona como um efeito de, efeito dos dizeres *de* e *sobre* o sujeito artista Pablo Picasso.

Nessa subseção, apresentamos possíveis leituras para o movimento cubista que constitui Picasso e que se constitui a partir dele. Buscamos dar visibilidade ao modo como os discursos *do* e *sobre o* cubismo funcionam produzindo efeitos de sentido que, por um lado, hegemonizam sentidos para o cubismo como um movimento de vanguarda e, portanto, de ruptura com tudo o que havia antes, parecendo inaugurar algo completamente novo, sem historicidade; e efeitos

¹⁹*Reescritura* é uma noção na Semântica da Enunciação de Eduardo Guimarães que trouxemos aqui, a fim de elucidar esta questão da re-escrita do nome na constituição do sujeito.

que, por outro lado, não se materializam no intradiscurso, parecendo não existirem, mas que, numa leitura discursiva, funcionam como não-ditos, como o que está silenciado, como efeitos que, histórico-ideologicamente, se marcam pelo não-dito.

Antes de continuarmos, é necessário voltarmos ao que apontamos na introdução sobre a questão do discurso *de* e do discurso *sobre* e seus funcionamentos, já que nosso trabalho se estrutura dando visibilidade a isso.

Conforme dissemos na introdução, todo discurso se constitui por outros discursos, por outras textualidades, por outras materialidades significantes que ressoam nele pela memória, buscando sustentar uma atualidade. Dessa forma, sabendo que um discurso aponta para outro, dizemos que o discurso *de* e o discurso *sobre* se atravessam em seu funcionamento na materialidade discursiva, posto que compreendemos como imbricados histórico-ideologicamente aquilo que é da memória com aquilo que é da atualidade.

O discurso *sobre* se formula a partir de uma memória filiada a uma série de outras formulações já-ditas, veiculadas, em circulação como se fossem produzidas por vozes de autoridade e de verdade sobre o objeto em questão (o referente) que parecem harmonizar as diferentes vozes dos discursos *de*. É pelo discurso *sobre* que a institucionalização de sentidos se dá, uma vez que parece se formar, pela insistência/repetição no movimento de circulação, um modo de produção de evidência, dirigindo os sentidos a uma simulação de literalidade, ao efeito de que há apenas um sentido, visível e indiscutível. Conforme nos adverte Orlandi, o discurso *sobre* organiza, disciplina a memória e a reduz” (ORLANDI, 1990, p. 37).

No nosso trabalho, compreendemos o discurso *sobre* como os dizeres produzidos pelos historiadores de arte sobre arte, pelos especialistas de arte sobre arte, pelos estudiosos de arte sobre arte.

As diferentes formas com que os discursos *sobre* o cubismo vão se tecendo estão filiadas ao modo como são constituídas a partir de formações discursivas distintas, pois estão aí em jogo condições de produção determinadas e posições-sujeito no/do discurso *sobre* inscritos no interdiscurso que os determina. Conforme Costa (2009), “os sentidos mudam conforme a história e o sujeito, isto é, têm a ver com a conjuntura sócio-política-ideológica.” (COSTA, 2009, p. 4). Logo, compreendemos que os discursos *sobre* o cubismo tem seu modo de funcionamento em uma perspectiva social, política e histórica determinada. Conforme lemos anteriormente em Orlandi (1990), os discursos *sobre* são como “formas cruciais da institucionalização dos sentidos”, e é, a partir daí, que temos a polifonia (diferentes vozes dos

discursos *de*), ou seja, as diferentes interpretações, as diferentes posições sujeito nos discursos (ORLANDI, 1990, p. 37).

Segundo o que é possível ler na história da Arte, o cubismo surge 1907, aqui temos um efeito de início, uma vez que para história como campo de saber cronológico, tem-se a necessidade de datar um início e um fim, mesmo que este seja aberto a questionamentos, com a pintura *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (1907) de Pablo Picasso, a pintura baseia-se em um bordel da Calle Avinyó, em Barcelona.

De acordo com historiadores da arte de uma forma geral o termo cubismo surgiu justamente por esta nova concepção de traçados geométricos em cones, cilindros e esferas. Ao decorrer da história este movimento teve várias fases durante sua inscrição na história da arte. O Cubismo se desenvolveu em Paris no início do século XX. A princípio, o movimento cubista estava interessado em fazer uma arte nova, ou seja, aquilo que não era cópia. A partir desta pequena introdução e com filiação a Análise de Discurso perguntamos: É possível uma arte nova? O que seria o “novo”? O que faz o cubismo de dividir em fases? Seu estilo? O que fazem determinados artistas serem considerados expoentes deste movimento? Sua visibilidade?

Segundo Farthing, em seu livro *Tudo sobre arte*, Braque e Picasso já eram considerados os líderes do movimento cubista. Ainda com Farthing o autor relata dois pontos importantes para compreensão do cubismo e suas significações. É necessário aqui lembrar ao leitor de que ao falar em Cubismo não faremos uma descrição do movimento, mas trazemos à reflexão à luz da análise de discurso a discursividade deste movimento artístico, para isso trazemos uma citação de Farthing (1950, p. 389):

Entre 1907 e 1912, Picasso e Braque criaram aqueles que hoje são considerados os primeiros quadros cubistas “analíticos”. Tratava-se de experiências que tentavam entender não apenas como a câmera ou o olho podiam capturar uma imagem, mas também a maneira como, segundo eles, a mente processava. Os artistas “decompuseram” intelectualmente as estruturas a fim de analisá-las e recriá-las. O resultado foi uma série de pinturas que retratava o mundo como ele jamais havia sido visto. [...]

Nesse momento, fazemos uma observação sobre o ponto em que estamos no nosso texto. Gostaríamos de salientar que estamos compreendendo nosso objeto a ser analisado como uma materialidade significante (ORLANDI, 2007; LAGAZZI, 2010).

Assim sendo, pensamos que considerar certos aspectos, segundo vimos até aqui, que compõem o estilo cubista, é uma forma de pensarmos a pintura enquanto materialidade significante. Como já anunciamos no início desse trabalho, fazer trabalhar esse conceito de

materialidade significativa implica trabalhar a metodologia de análise compreendendo a espessura histórico-ideológica e sua opacidade simbólica para tecer alguns dos fios discursivos que permitem entender o modo de funcionamento dos processos de produção de sentido do objeto pictórico em análise - a pintura *Guernica* (capítulo 5).

Fazer trabalhar o conceito de materialidade significativa, permite-nos apontar como elementos constitutivos da pintura, além dos que tornam sua materialidade visível, dizível, palpável, formal, linear - horizontal, vertical e diagonal - (cor, forma, profundidade, tamanho, técnica, dentre outros), ou seja, que corporificam o processo de formulação e produção de sentidos, também elementos, tão constitutivos quanto os primeiros, que historicizam o objeto em suas condições de produção, em seu processo de autoria, em seus dizeres de e sobre pelo modo como recortam o interdiscurso da pintura *Guernica* produzida por Pablo Picasso. E isso aponta para o que não está dito, para o que não está visível, para o que não está (trans)lucidamente ‘escrito’ no objeto imagético. Estes são alguns elementos em que nos baseamos para compreender as discursividades sobre o sujeito e sobre o sujeito e que trazemos como metodologia para propor uma análise discursiva sobre um objeto pictórico.

Posto isso, continuamos com o modo como Farthing compreende e diz sobre o sujeito Picasso e seu modo de responder ao real pela pintura. A fim de exemplificar este processo de significação na pintura, Farthing (1950) nos diz: “[...] Ao incluir as palavras na pintura, Picasso não estava simplesmente fazendo uma dedicatória ou utilizando um artifício, mas estava usando as palavras para personalizar e humanizar a imagem pouco discernível de uma mulher tocando violão” (FARTHING, 1950, p.390) referindo-se a obra *Ma jolie* (1911-12), mais abaixo apresentada.

Apesar de Farthing ser um historiador da arte, esta passagem nos dá a possibilidade de compreendermos melhor a textualidade da pintura, e aqui compreendemos como textualidade todo texto linguístico/linguageiro (‘verbal’) que se inscreve na pintura como se não fosse linguístico/linguageiro (‘verbal’) sendo, isto é, são letras, é um escrito do sujeito, uma escrita de si que se amalgama ao arranjo das cores, das formas, às dimensões do objeto se inscrevendo na tela como “ma jolie” (1911-12).

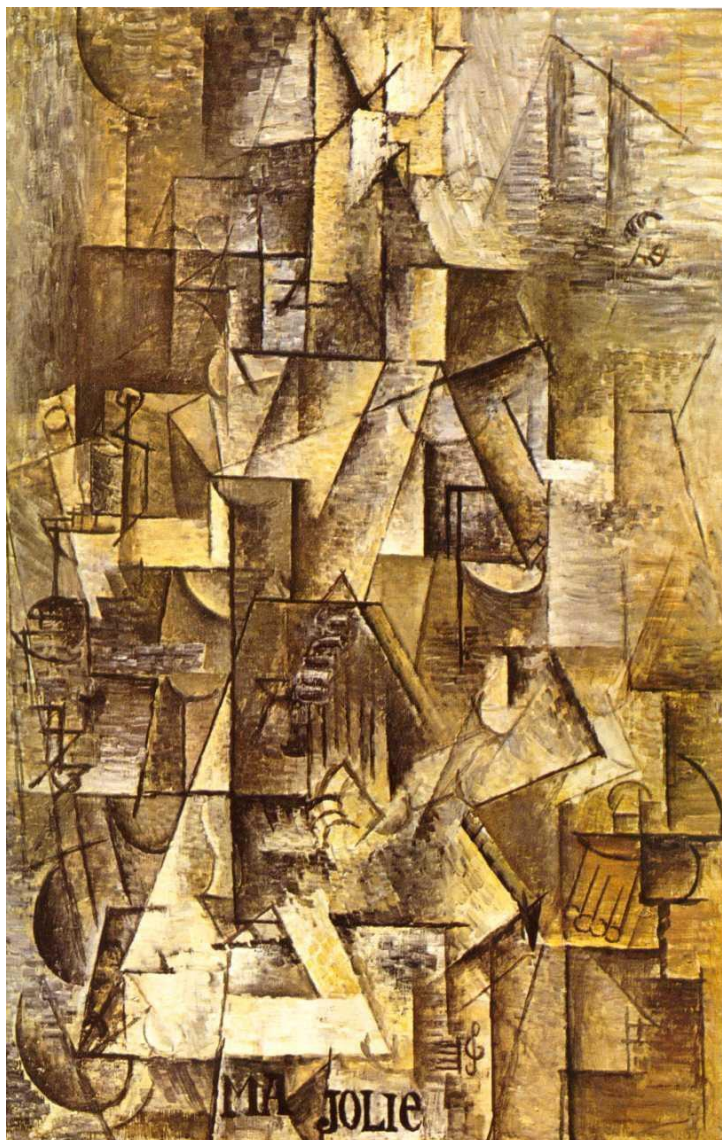


Figura 3 - Ma Jolie (1911-12). Óleo sobre tela. 100cm x 65,4 cm
Fonte: ResearchGate²⁰

Ainda sob uma análise discursiva *do* e *sobre* o cubismo, este movimento artístico marcou a história, especialmente, quando levado em conta o bombardeio de Guernica. Segundo Farthing (1950, p. 391),

O cubismo foi profundamente afetado pelos combates bélicos, desde a Primeira Guerra Mundial, na qual muitos artistas lutaram, até a Segunda Guerra Mundial, passando pela Guerra Civil Espanhola. Os horrores vistos e ouvidos pelos artistas começaram a permear suas obras e muitos, sobretudo Léger e Braque mudaram drasticamente de estilo depois de 1918. A eclosão da guerra também marcou o fim da associação de Braque e Picasso.

²⁰ ResearchGate. Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Ma-Jolie-by-Pablo-Picasso-1911-12_fig4_298758048>. Acesso em: Outubro 2020.

Aqui podemos compreender nessa narrativa como o movimento da história se inscreve para Picasso e para o movimento da pintura e dos dizeres sobre a pintura em curso. Podemos compreender essa ruptura entre Picasso e Braque como um acontecimento discursivo em virtude de um acontecimento histórico - a guerra que afasta/une, destrói/promove a construção, a mudança. no caso dos sujeitos artistas aqui envolvidos, muito foi rompido e ressignificado neles, para eles, no movimento cubista e especialmente para Picasso, uma vez que sua pintura *Guernica* (dito como sua grande obra por sua popularidade e circulação) deu visibilidade ao bombardeio à cidade espanhola de Guernica.

Seguindo este caminho analítico do discurso *do* e *sobre* o cubismo, pensamos, a princípio, o cubismo como movimento de ruptura, até porque ele se inscreve dentro das chamadas vanguardas europeias²¹. Segundo Jung (2010, p. 39), há uma questão entre sujeito e significante e isto é um ponto da pintura, e sua não linearidade traça uma ruptura, uma quebra:

A descontinuidade de uma superfície- da imagem- para a Arte trata-se de uma reinvenção, de uma exposição, de uma “aventura”. Para a Psicanálise, a busca do sujeito em reconhecer um significante capaz de representá-lo. Para a Análise do Discurso, outro discurso, ponto de ruptura que instaura nova rede de dizeres, novas práticas discursivas.

Esta busca pela significância na opacidade da pintura, o desejo, o anseio em significar tudo na pintura trazem o efeito de esvaziamento de sentido, pois muitas vezes esta busca pelo sentido concreto não é formulado. É necessário levar em conta o equívoco como parte constituinte da pintura, imbricação material no imagético, um outro modo de ler a imagem pictórica, em nosso caso, aberto ao equívoco, à falha, à incompletude, que proporciona ao sujeito observador a possibilidade de interpretar, compreender e formular sentidos a cada vez que observa.

Segundo Jung (2010, p. 40),

A imagem é uma linguagem que não diz tudo, enquanto saber incompleto, e por isso se deixou apropriar pela arte visual (AV). [...] Toda imagem traz consigo, além do evidente, aquilo que não pode ser simbolizado e integrado. Longe da obsessão de alcançar o todo, pois no todo nada se diz, o artista consegue ver a imagem nesse espaço de fala inerente e abrir novas possibilidades.

²¹ Descrição e análise serão explorados mais adiante no próximo tópico.

A imagem e a linguagem se aproximam na incompletude do sentido; é na ausência que há a interseção de imagem e linguagem. Por isso, quando tratamos o movimento cubista de forma discursiva é neste ponto de interseção que trabalhamos as possibilidades de sentido, por mais que tenha sido um movimento artístico, há a possibilidade de sentidos, há sujeito e há ideologia, o tripé da formulação de sentidos.

Para Jung (2010, p. 42),

Neste sentido, também se podem relacionar as formações discursivas que se comunicam no interdiscurso, enquanto fronteiras deformáveis que se afetam mutuamente. Penso que existe um funcionamento análogo na forma-sujeito, por exemplo, em que alguns elementos constitutivos da *formação discursiva* (FD) são desinvestidos e ficam submetidos a outros que recebem um reinvestimento, fazendo deslocar a ideia e migrar o sentido de um espaço para outro.

Levando em conta a citação de Jung, podemos considerar que a formação discursiva a que se filiam os sentidos do que se conhece por Cubismo enquanto movimento artístico de significação desloca vários sentidos no *já-lá*, com sua composição disforme, suas cores fortes e suas ideias de ruptura e ressignificação ao que estava sendo produzido enquanto objeto artístico. É como se os sentidos deste movimento não fossem novos, mas apenas migraram para este movimento, trazendo um efeito de ruptura.

Analisando o Cubismo como forma discursiva e partir disso trazer à luz da análise do discurso, os discursos *do* e *sobre* este movimento artístico nos fazer formular várias questões, é possível dizer que o cubismo foi um movimento de ruptura ou trouxe um efeito de ruptura? É possível marcar o início deste movimento? É possível dizer que não houve cubismo em outras partes do planeta? Questões estas que nos movem e que desmontaram que a obviedade não é certa, única e exclusiva. Há sempre espaço para múltiplas interpretações e sentidos à deriva.

4.4 Vanguarda: Efeito de sentidos

Pensar o movimento cubista de uma forma discursiva implica levarmos em conta os aspectos constituintes das discursividades que sustentam essa forma material como movimento na história tomando em consideração o modo como significa a partir das condições de produção, formações discursivas a que se filia, sujeitos que se identificam com esse movimento,

dentre outros conceitos. Uma das formas materiais ao cubismo associada é “vanguarda”, significando movimento histórico que traz o novo, o diferente.

Assim, vamos tratar agora da palavra “vanguarda”, uma vez que o cubismo fez/faz parte das chamadas “vanguardas europeias”. Para tanto, buscamos no dicionário Michaelis a palavra “vanguarda”, que, segundo ele, vem do francês *avant-garde* que significa primeira linha de combate, a frente²². Logo, os movimentos de vanguarda são considerados movimentos que estão a frente de seu tempo, movimentos que questionam, “rompem” com aquilo que estava sendo dito/formulado/demonstrado até então.

Como dito anteriormente, nossa análise é no viés discursivo, não cronológico ou histórico, uma vez que não estamos apenas narrando eventos, mas sim analisando discursivamente, pondo em suspensão os sentidos possíveis do movimento cubista: pertencente às vanguardas europeias.

Ao falarmos em “vanguarda” e seus possíveis sentidos, estamos analisando, questionando, compreendendo como este movimento artístico, cujo princípio era romper com o clássico, se significa na história da arte.

Como analista de discurso buscaremos o como, por exemplo, perguntando: como se dá este processo de ruptura do cubismo com o movimento anterior? houve ruptura? Ruptura para quem? E com estes questionamentos buscamos compreender o processo de significação do movimento de vanguarda em relação ao cubismo, como um movimento de ruptura.

Faremos, agora, uma análise do movimento de vanguardas, dialogando com trechos do livro *Vanguardas e subdesenvolvimento* de Ferreira Gullar (1978). Assim, para efeito de início trazemos uma citação de Ferreira Gullar (1978, p. 23),

[...] essas “vanguardas” trazem em si, embora equivocadamente, a questão do novo, e essa é uma questão essencial para os povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos. A necessidade de transformação é uma exigência radical para quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas. A grosso modo, somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o “espelho de nosso futuro”.

A partir da citação de GULLAR (1978), compreendemos que este ‘novo’ proposto pelo movimento de vanguarda não aconteceu de forma linear entre os povos desenvolvidos e subdesenvolvidos. Para cada um, este “novo” se significou de uma forma, justamente pelo fato

²² De acordo com o dicionário Michaelis online. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/vanguarda/>>. Acesso em: julho 2020.

de cada um destes povos apresentarem diferentes condições de produção, e, com isso, os fios constituintes dos sentidos se tecem de maneira diferente. Como os povos desenvolvidos têm maior acesso à tecnologia, à cultura, à arte e à educação, o novo se formula de uma maneira que pareça ser “novo”, “rompido”, “quebrado”, entretanto os povos subdesenvolvidos têm um acesso restrito, limitado à tecnologia, à cultura, à arte e à educação, e com isso o “novo” não se formula, pois não há algo para ser quebrado, rompido. E, com isso, compreendemos que o “novo”, para os países subdesenvolvidos, se reescreve como “mesmo”.

O novo proposto pelas vanguardas é para aqueles que tiveram acesso à arte num momento anterior; para os que não possuíam contato com ela, o novo não foi ressignificado, logo nada rompeu. Assim, a questão imposta pelo “novo” é para aqueles que têm acesso à arte, ou seja, têm acesso aos museus, às galerias, às instalações artísticas, ao cinema etc.

Continuando com o “novo” se significando como efeito de, efeito de ruptura, trazemos outra citação de Gullar (1978, p. 24) em que o autor diz:

O novo é a ciência, a técnica, as invenções, que são propriedade da humanidade como um todo, mas ainda estão em grande parte nas mãos do imperialismo, que é o velho. Por isso mesmo é que a luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido, é uma luta antiimperialista. E isso é tanto verdade no campo da economia, como no da arte. A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional.

Sobre o efeito de sentido para o “novo” considerado dentro do modelo ocidental europeu que chega a constituir um movimento de vanguarda, concordamos com Gullar que esses movimentos para serem novos têm que se ressignificar, se reformular, se reescrever na história, e, neste caso, isso só é possível se ele contar com a ciência, com a tecnologia e com a pesquisa, e estas são ferramentas de domínio econômico, ou seja, de domínio de países desenvolvidos. Quando o “novo”, nessa perspectiva, conta com tudo isso, daí sim pode haver um efeito de “novo” se inscrevendo na história.

Contudo compreendemos que outros efeitos de sentido de novo independem desse modelo ocidental europeu de considerar vanguarda. Apesar de sabermos discursivamente que o novo não “brota”, não aparece do nada, não nasce aleatoriamente, porque estamos sujeitos da língua e sujeitos a ela e à história - ou seja, constituídos por condições de produção que nos determinam - esse novo pode romper sem deixar de trazer nele os sentidos já-lá que o produziram. Em relação a ser considerado como vanguarda, compreendemos que qualquer movimento que se signifique/seja significado como novo pode ser considerado vanguarda, ou

não, porque vanguarda não necessariamente é característica do movimento europeu ou relativo à arte.

Ainda no processo de compreensão de como as vanguardas se significaram na história, trazemos, agora, uma citação de Gullar (1978, p. 27), a fim de compreendermos melhor a vanguarda como efeito:

A “VANGUARDA” (*avant-garde*) como movimento artístico ou literário é um fenômeno relativamente recente. Personalidades inovadoras, artistas que se adiantaram a seu tempo, que romperam com os estilos consagrados, não são raros na história da arte desde quando se tornou possível identificar a autoria da obra. Eurípides, Giotto, Dante, Rembrandt, são exemplos disso. Miguel Ângelo, nos últimos anos de sua vida, deu a suas obras um tratamento inusitado, antecipou-se à época moderna. Todos esses fenômenos se decifram dentro da dialética histórica, na interação de fatores culturais, políticos e biográficos. Mas tais personalidades não caracterizam uma “vanguarda” artística, tal como foram o Impressionismo, o Simbolismo, o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo e dezenas (ou centenas?) de outros “movimentos artísticos” da época contemporânea.

O que Gullar propõe aqui como questão é justamente este efeito de ruptura, não é apenas mudar o estilo, as cores, as pinceladas, o modo de produzir a pintura, a sua temática, (aqui falamos de vanguarda na arte), mas romper com ideias. Romper é ressignificar é reformular uma ideia, uma prática, uma formulação, não apenas mudar elementos que a constituem. E não quer dizer que essas vanguardas possam significar só os movimentos artísticos europeus.

Seguindo nossa proposta de compreender/entender este efeito de ruptura dos movimentos de vanguarda, trazemos outra citação de Gullar (1978, p. 34),

A questão que agora se coloca é a seguinte: essas concepções de vanguarda artística correspondem a uma necessidade efetiva das sociedades subdesenvolvidas? as necessidades que, nessas sociedades, determinam a adoção das vanguardas européias são as mesmas que, na Europa, determinaram seu surgimento? o que é “vanguarda” num país desenvolvido será obrigatoriamente vanguarda num país subdesenvolvido?

Apesar de Gullar não ser analista de discurso, seus questionamentos muito se aproximam aos questionamentos que propomos aqui. As vanguardas se significam de diferentes modos para diferentes sujeitos e formações sociais, e esta maneira de significar muito diz, ou melhor, muito significa a maneira como a concepção de arte é formulada.

Resgatamos, agora, um pouco do que foi proposto no segundo capítulo (Arte: sentidos à deriva), no qual descrevemos e dialogamos como arte é significada por diversos pensadores, estudiosos, especialistas em arte; arte pode ser compreendida como processo, como produto

mercadológico, como algo subjetivo do sujeito, enfim inúmeras interpretações. As maneiras de significar arte se entrelaçam com o modo de significar vanguarda, como pensamos, para cada formação social, o novo, o que rompe, é constituído por diferentes e singulares condições de produção, e estas diversidades podem ou não causar o efeito de “novo” proposto pelo que acaba sendo significado como “a(s) vanguarda(s)”.

Assim, ainda, neste processo de compreensão, formulação e significação das vanguardas como efeito, trazemos outra citação de Ferreira Gullar (1978, p. 51).

Enquanto a noção de “vanguarda” é imprecisa e arbitrária – já que a própria definição do que é “mais avançado” é polêmica – o conceito de “obra aberta” busca precisar uma característica geral da arte moderna, que tanto abrange Joyce quanto Kafka, Pound quanto Éluard, Webern quanto Stravinsky, Matisse quanto Max Bill ou Wols. Munido de tal conceito, pode-se distinguir entre a arte do passado e do presente como, no seio desta, sem discriminações estapafúrdias, entre o formalismo e o realismo.

Pelo fato de Gullar questionar o sentido de vanguarda, podemos já considerar a possibilidade de questionar como se dá este processo de significação de vanguarda entre os povos. Por mais que houvesse muitos escritores, artistas e estudiosos considerados vanguardistas e que tenham tido suas obras categorizadas como vanguardistas, isto não pode ser tomado como verdade absoluta e inquestionável. É necessário que se questione se houve mesmo rompimento. Se sim, para quem? O modo de significar vanguarda, ou melhor, o “novo”, a “ruptura”, a “quebra” produz mais como *um efeito de*, do que como um movimento concreto, fechado e de modo igualitário.

Ainda na questão da ruptura Gullar (1978, p. 43) diz,

Essa ruptura foi consumada por Feuerbach, em sua *Essência do Cristianismo*, ao afirmar que a natureza existe independentemente de toda filosofia. Não obstante, Feuerbach ainda “concebe o objeto, a realidade, o ato sensorial, sob a forma de *objeto* ou de *percepção*, não como *atividade sensorial humana*, como *prática*”, conforme a célebre crítica de Karl Marx (*Teses Sobre Feuerbach*) e por isso “não compreende a importância da atuação, revolucionária”, *prático-crítica*”; ele ainda se inclui entre os filósofos que, no dizer de Marx, “não fizeram mais do que *interpretar* o mundo de forma diferente”, quando na realidade se trata é de modificá-lo.

Significar o “novo” proposto pelas vanguardas nos povos subdesenvolvidos é um ato revolucionário, pois significar o “novo” neste contexto é dar abertura às possibilidades de interpretação de arte, de cultura, de educação, de tecnologia. Além, também, de ser um

movimento intelectual, pois dará acesso a arte a um povo que tem um acesso a arte formulado de outra maneira. Este movimento fura teias ideológicas constituintes desses povos, podendo ressignificar novas práticas sociais e intelectuais.

Para efeito de finalização compreendemos que os movimentos de vanguarda se formularam na concepção de ruptura, de quebra e de novo, no entanto, ao analisar sua historicidade e os dizeres que circulam *de* e *sobre* vanguarda temos um efeito de ruptura, uma vez que nada foi rompido, apenas ressignificado dentro do que já havia e para um determinado povo.

Ao propor uma análise discursiva *sobre* e *do* cubismo, e suspendermos o cubismo como movimento artístico pertencente aos movimentos ditos vanguardistas, sentimos a necessidade de analisar os sentidos de vanguarda, enquanto movimento de “ruptura”, de “novo”, alinhando isto aos questionamentos: será que o nosso objeto de pesquisa pode ser considerado “novo”? novo em relação a quê? novo para quem? a quem interessa que seja novo, que se torne uma vanguarda europeia? o novo no modo do sujeito artista se significar, se subjetivar, se identificar como Picasso, o artista expoente do cubismo, e o novo em *Guernica*, que a transforma na pintura emblemática de um movimento artístico e torna famoso seu autor, como compreendê-lo?

Esse novo tem a ver com todo o percurso histórico que o sujeito artista fez a partir dessa posição sujeito, com todas as discursividades que o constituíram, todos os encontros que significaram enquanto sujeito posição artista.

O novo passa por um movimento parafrástico-polissêmico que, ao ser repetido, ganha um efeito de autoria, e essa autoria não deixa de trazer a criação; no entanto, constitutivamente a esse novo está o já-lá, o que fala antes, em outro lugar, independentemente, porque não é sem este outro dizer sobre pintura, sobre arte, sobre como fazer arte, sobre como responder a este real que demanda esse sujeito artista, não é sem este outro dizer que o novo se produz.

Os sentidos de novo, ou seja, os sentidos para aquilo que se denomina como vanguarda se movimentam como uma espiral, pois não sabemos o seu início nem seu fim. Esse movimento é torcido, e esta torção possibilita que o que foi o novo anteriormente se repete, e nessa repetição ele se desloca, se significando de outra maneira, sendo, talvez, um outro novo. O novo pode estar inscrito na história de modo invisibilizado, pois pode parecer apagado, silenciado, mas está ali fazendo efeito. Se deslocarmos este olhar sobre o novo para o nosso objeto de pesquisa, o cubismo enquanto movimento histórico-artístico, e se trouxermos a pintura *Guernica* (1937) de Picasso, podemos ver este funcionamento do novo sendo (re)inscrito, pois, se

compreendermos *Guernica* como sendo uma pintura sobre uma guerra e suas consequências, diríamos que pintar sobre a guerra não é um novo gesto, mas, ao mesmo tempo, essa guerra evoca novos sentidos ao sujeito - tanto absurdos quanto evidentes - que a faz se (re)inscrever como nova.

5 DA SUPERFÍCIE DA PINTURA À OPACIDADE DOS SENTIDOS

A escolha do objeto de análise deu direção à pesquisa e, neste caso, o objeto de análise escolhido dentre tantos outros foi a obra²³ *Guernica* (1937) de Pablo Picasso. A escolha muito se deu pelo fato de apresentar não só nacionalmente, mas também internacionalmente grande circulação, divulgação, e sentidos que a constituem como objeto que narrativiza um acontecimento, acontecimento este que foi o ataque a cidade de Guernica na Espanha durante a guerra civil espanhola. Um objeto que está inscrito em e inscreve uma historicidade que o significa como objeto histórico e artístico, histórico, no sentido de resgatar uma memória de guerra que aconteceu em Guernica, Espanha, durante a guerra civil espanhola, e artístico, no sentido de se inscrever na história da arte como uma das principais obras de Picasso.

Guernica (1937), ao ser significado como objeto artístico, chama a atenção pelo seu impacto social, pela sua dimensão física e pela significação histórica. Um modo de ler esse objeto materialmente é considerá-lo como um marco da carreira de Picasso, principalmente, pela sua circulação e divulgação, propriedades discursivas de um acontecimento que, ao se narrativizar como história e pela história, significa como uma das obras mais conhecidas de Picasso.

Ao ler *Guernica* como um discurso, ou seja, como um objeto que (se) significa para e por sujeitos, lançamos mão de conceitos da Análise de Discurso tais como memória, acontecimento, esquecimento, interpretação (efeito de sentidos) para compreender a pintura como uma linguagem, própria da materialidade pictórica, isto é, os elementos que a compõem. Assim, ao ler uma pintura, estamos buscando ferramentas de leituras do imagético, do pictórico, ou seja, as cores, os desenhos, os traços, as imagens, a organização das figuras na tela. Assim, segundo NECKEL (2005, p. 2), compreendemos

[...] que a opacidade da linguagem não diz respeito apenas ao verbal, o não verbal também produz dizeres e não-dizeres, na opacidade de sua constituição. Quando falamos em não verbal, pensamos além da imagem, o sonoro no gestual e, também na articulação entre eles para a produção de sentido nos dizeres artísticos²⁴

²³ Chamamos a primeiro momento de obra, pois é assim como as ciências das artes intitulam as elaborações dos artistas, no entanto chamaremos no decorrer do texto de pintura, uma vez que estamos tratando de uma materialidade específica de significação.

²⁴ Texto publicado nos Anais do SEAD (2005) organizado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

É por meio desta opacidade na constituição do objeto discursivo imagético *Guernica* que são tecidos os sentidos; é nessa materialidade significativa que é possível dar visibilidade à interpretação, e é, a partir dessa possível formulação discursiva sobre o objeto pictórico, ou seja, sobre a linguagem da pintura que textualiza *Guernica*, que faremos nossa análise; pensando essa materialidade constituída a partir de uma 'tessitura' específica porque historicizada.

A partir de Neckel (2010, p. 160), compreendemos tessitura como

[...] um espaço-tempo que desloca a imagem e chama à interlocução um repertório de memória-imagem do espectador[...].

[...] essa relação espaço-temporal, aliada à imbricação material dos significantes, suspende o gesto de interpretação a um nível polissêmico, por meio de suas qualidades policrômicas. É por esse movimento que imagens formam memória discursiva. Há imagens que fundam memória e há memória afetada por imagens.

Trabalhar com o conceito de tessitura nos permite dizer, em *Guernica*, que há ali imagens que apontam para outras imagens, produzindo efeito de evidência, ou de um estranho-familiar, pois a tessitura do quadro opacifica/materializa marcas que parecem resgatar a memória de um já-dito, imagens já-existentes daquilo que já foi movimentado em outro momento. *Guernica* é uma pintura que remete a várias outras memórias que remetem a outros dizeres que se atravessam e se constituem, constituindo possíveis efeitos para aquele que se coloca como observador, leitor da imagem pictórica.

Dizemos, pensando com Jung (2010), que precisamos considerar nessa proposta de análise a superfície material do quadro como uma superfície descontínua, em que torções e rupturas e dobras compõem constitutivas de sua historicidade enquanto imagem pictórica pintada por um sujeito específico que tenta responder ao real que lhe demanda em sua inquietude. Essa descontinuidade da superfície, segundo ela, pode ser significada como aventura, como a busca por reconhecer-se em um significante capaz de representar o sujeito ali em jogo, ou como “outro discurso, ponto de ruptura que instaura nova rede de dizeres, novas práticas discursivas (JUNG, 2010, p. 39).

5.1 *Guernica* (1937)

“Esta é uma estranha nova forma de guerra em que você aprende tanto quanto consegue acreditar”

Ernest Hemingway, *Um novo tipo de guerra*, abril de 1937)

“Arte não foi inventada para enfeitar quartos e apartamentos. Arte é uma arma na defesa contra o inimigo”.

Pablo Picasso em entrevista a André Malraux em 1937 citado por Jean-Louis Paudrat no livro *Primitivismo e Arte no século XX*²⁵.



Figura 4 - *Guernica* (1937). Óleo sobre tela 3,49 m x 7,77 m
Fonte: Toda Matéria²⁶

Nesta seção, apresentamos a proposta de análise da pintura *Guernica* de Pablo Picasso, pintado durante o período de 1937, com as dimensões de 3,39m por 7,77 m, que, primeiramente foi exposto no dia 12 de julho de 1937, no pavilhão da República Espanhola, na Exposição Internacional de Paris, ficou por um tempo no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e que hoje se encontra no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, na Espanha.

Nossa proposta de análise se sustenta pelo modo como outros analistas já deram visibilidade às possibilidades de análise de um material imagético, pictórico, não linguístico/linguageiro, constituídos por imagens, mas não só - constituídos simultaneamente com som, linguagem verbal (escrita), corpos em movimento, performances, etc. Esses analistas de discursos ousaram formular sobre aquilo que Pêcheux e seu grupo não deixaram escrito, mas

²⁵ Edição Flammarion, 1992.

²⁶ AIDAR, Laura. Toda matéria. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/guernica-de-pablo-picasso/>>. Acesso em: outubro 2020.

possibilitaram pela teoria materialista do discurso fundada na França nos anos 1960 e reterritorializada no Brasil por Orlandi. Dessa forma, como já pode ser notado ao longo do texto, trouxemos nossa proposta de análise baseados em autores como Eni Orlandi (1984; 2004; 2005; 2015), Suzy Lagazzi (2010; 2011), Luciene Jung (2010), Nádia Neckel (2005; 2010), Atílio Salles (2018), Tania Clemente (1997b), Eduardo Rodrigues (2014; 2020), Raphael Trajano (2017) dentre outros aqui lidos e/ou citados, que já deixaram rastros formulados e gestos de interpretação concretos e materiais sobre as metodologias discursivas de análise de seus objetos imagéticos.

Conforme já apontado na introdução, significamos a leitura da imagem considerando essa imagem, ou objeto imagético, que, no nosso caso passa a ser a pintura, como a leitura de uma materialidade significante; um modo de ler esse objeto lhe devolvendo sua espessura histórico-ideológica, sua opacidade simbólica.

Tomamos como conceito fundamental o de materialidade significante (ORLANDI; LAGAZZI) para nomear o objeto que estamos analisando porque as cores, a sombra, as luzes, os elementos ali pintados na superfície da tela que sustenta, no entremeio significante, a pintura *Guernica*, nosso objeto de análise, constituem(-se como) esta materialidade significante, junto com as condições de produção de seu sujeito pintor/artista, que também se (re)inscreve em um modo de “escrita” histórico-ideológico que faz produzir aí sentidos que tecem sua resposta à inquietude que lhe demanda. Conforme Lagazzi (2011, p. 499),

[...] Importam as imagens em seus vários elementos constitutivos, tais como as cores, a relação luz e sombra, a perspectiva, os traços no caso da materialidade visual. E no caso de um texto alocado no espaço digital, importam também os links, muitas vezes o movimento de imagens, a sonoridade e a musicalidade, em caso de vídeos.

A isso, Lagazzi (2011, p. 401) ainda acrescenta:

[...] a formulação ‘materialidade significante’ sobre a qual tenho insistido em minhas análises de documentários e filmes [...] reafirma ao mesmo tempo a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante. [...] materialidade que compreendo como *o modo significante pelo qual o sentido se formula*.

Assim, temos que a leitura da materialidade imagética não se sustenta apenas nos elementos que a constituem, mas também na historicidade que constituem esses elementos enquanto elementos significativos para esse sujeito artista, que em suas filiações discursivas,

possibilita não só a (re)produção do processo de discursividades mas também seu deslocamento.

Este conceito de materialidade significativa será trabalhado adiante com mais detalhes no subtópico 5.3, A pintura e sua materialidade.

Para iniciarmos nossa proposta de análise de nosso objeto imagético, a pintura *Guernica*, faremos uma descrição da pintura, sabendo que há um impossível a ser dito discursivamente, porque, ao descrever, estamos interpretando, atribuindo sentidos ao que sabemos e conhecemos, e filiados a formações ideológicas, ou seja, há uma polissemia que não cessa de se inscrever, mas que o sujeito não se dá conta. Assim, para Análise de Discurso, descrever, qualquer materialidade significativa, no caso, a pintura *Guernica*, é devolver a ela a sua textura histórico-ideológica, sua opacidade simbólica, sabendo que a leitura da imagem inscreve o analista numa cena inédita, porque a não-repetibilidade comparece como possibilidade histórico-ideológica. O sujeito que descreve, descreve algo à sua maneira de interpretar, ao modo como os sentidos aparecem para ele como óbvios e claros. Mas estamos advertidos de que a descrição aponta para efeitos de sentido, ou seja, o analista sabe que os sentidos sempre podem ser outros e não qualquer um, sendo sempre efeito(s). Levando em conta que o sujeito analista que a descreveu é um sujeito constituído por um inconsciente e interpelado pela ideologia, em movimento na história, sua forma de descrever já é uma tomada de posição em relação ao que é arte, ao que é Picasso, e ao que é materialidade significativa, ou seja, tudo isso constituirá seu gesto de leitura.

Logo, como efeito de descrição, temos que a pintura *Guernica* é uma tela com 3,49m x 7,77m. A tela de fundo sépia tem as figuras em um segundo plano. Figuras essas com formato disforme, algumas contam com a geometria de cubos, uma das características do movimento designado como Cubista, e outras com traçados não proporcionais. Há figuras de animal como o touro, um símbolo que remete à cultura espanhola, pintado no canto superior esquerdo do quadro; há, também, o cavalo, quase centralizado na tela, pintado com uma expressão de agonia e com o corpo retorcido. Há no canto inferior esquerdo da tela, uma imagem que remete à memória da escultura Pietá produzida por Michelangelo em 1499; essa imagem produzida por Picasso de uma mulher com alguém em seus braços parece estar gritando por súplica. É possível ver um braço segurando uma vela centralizado na tela, e desta vela irradia-se uma luz que ilumina de forma triangular o centro da tela. Há também outros corpos em expressão de horror no centro da tela.

Essa é uma das interpretações possíveis. Não houve possibilidade de acesso nosso à pintura exposta pela primeira vez. Houve acesso a versões. Compreendemos que estes fatos não comprometem a nossa proposta de análise discursiva, pois sabemos com Orlandi que não há fatos, há interpretações dos fatos - ou seja, o que há são sempre interpretações, versões sobre, que comparecem polissemicamente. Porque, ao olhar, interpretar, descrever, buscar compreender, o (des)limite da pintura se impõe ao olhar (RODRIGUES, 2014), porque a imagem enquanto materialidade sócio-histórica tem várias formas, materiais de existência e de significar. A partir desta descrição da tela *Guernica*, vamos agora, compreender as condições de produção da pintura *Guernica*, pois compreendemos com Orlandi que as condições de produção, elas compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. [...] as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico. (ORLANDI, 2015, p. 28-29) e as condições de produção são necessárias para compreendermos os sentidos que circulam quando analisamos a pintura *Guernica*.

5.2 Condições de Produção da pintura *Guernica*

Segundo historiadores, em 26 de abril de 1937, a Guerra Civil Espanhola inicia-se com um golpe militar. O comandante Condor com o apoio do exército nazista ataca a cidade basca de Gernica, na Espanha. O bombardeio à cidade com quase 6 mil habitantes deixou 1660 mortos e 890 feridos.

Ainda sob um olhar histórico e descritivo, encontramos dizeres, nos relatos sobre o acontecimento do bombardeio, que estas bombas foram lançadas de aproximadamente 24 aviões com pilotos alemães e italianos, com um voo de aproximadamente 200 metros de altitude, e que esse bombardeio sobre a cidade de Guernica foi incessante por três horas e 15 minutos. A destruição em massa à cidade de Guernica foi uma estratégia militar da oposição a fim de forçar as lideranças bascas a aderir ao general Franco, relata o historiador britânico Paul Preston, professor da *London School of Economics* e autor de *The Destruction of Guernica*. De acordo com Graham (2013, p. 8):

Nada se comparava à mobilização militar, industrial e política que a guerra civil provocou, pois a Espanha não havia participado da Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918. Como é de conhecimento geral, a Espanha passou a ser o local em que outros

países testaram suas mais novas tecnologias bélicas. Além disso, o conflito revelou o que poderia significar uma guerra em solo europeu, um presságio dos conflitos depuradores, genocidas e punitivos das muitas outras guerras civis que explodiram no continente entre 1939 e o final dos anos 40.

Com esta leitura, fica dito que o ataque foi estratégico levando à morte milhares de pessoas, além da destruição da própria cidade espanhola. A cidade não era a linha de frente do ataque, no entanto sua posição geográfica no norte da Espanha era um ponto estratégico para o comandante Condor enviar suas tropas. Além disso, a região era conhecida pela fabricação de armas.

Para o Comandante Von Richthofen, a cidade de Guernica possuía ainda outra vantagem: por ela ainda não ter sofrido nenhum ataque, esse bombardeio tornaria possível averiguar os efeitos concretos de um ataque. Tinha por objetivo transformar a cidade espanhola em um experimento inicial para outros ataques civis.

Para o historiador Paul Preston, o que aconteceu em Guernica foi um ato para romper antigos limites morais e acordos bilaterais entre países do século XIX e, com isso, promover um massacre não só dos militares que ali lutaram, mas também de seus familiares.

Depois do longo ataque, Guernica se recuperou e a cidade que, na época, possuía 5 mil habitantes, hoje conta com 16 mil habitantes. A cidade hoje conta com um Museu da Paz que debate os efeitos cruéis dos conflitos militares; no entanto, não é neste museu que se encontra a obra de arte, objeto pictórico que o sujeito artista Picasso significou para dizer do e sobre o acontecimento do bombardeio.

A professora Helen Graham (2013) relata em sua obra *A guerra civil Espanhola* “Guernica se reergueu sobre os corpos nunca resgatados”²⁷, como, talvez, uma forma de crítica ao governo espanhol, por não ter procurado pelos corpos soterrados nos escombros da cidade. Sem contar que a obra de Picasso, Guernica, vive/sobrevive sobre os escombros e cadáveres. Logo, além da memória afetiva que paira pela cidade, há ainda a memória histórica do acontecimento desumano: o atentado.

O ataque a Guernica pode ser compreendida como um marco civil, uma memória histórica e subjetiva do povo que paira sobre a cidade, um acontecimento histórico que inquietou não somente politicamente, economicamente e geograficamente a cidade, como também se inscreveu na história de arte, como uma pintura de grande circularidade, popularidade e passível de interpretações.

²⁷ Retirado do prefácio do livro “*Guerra Civil Espanhola*” de Helen Graham.

5.3 A pintura e sua materialidade

A pintura tomada enquanto objeto de análise discursivo é um objeto que se constitui como uma materialidade significativa, e por materialidade significativa compreendemos com Lagazzi (2010, p. 173),

Com a formulação ‘materialidade significativa’, apresentada desde o início de minhas análises com documentários e filmes (LAGAZZI, 2007), quero reiterar, ao mesmo tempo, a perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante. A partir da definição de discurso como “a relação entre a língua e a história”, proposta por Orlandi (1996), busquei a possibilidade de ampliar seu escopo analítico, referindo o discurso como a relação entre a materialidade significativa e a história. Pude, assim, concernir o trabalho com as diferentes materialidades e reiterar a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significativa, na história, compreendendo a materialidade como o modo significativo pelo qual o sentido se formula.

A partir desta formulação a respeito de materialidade significativa, Lagazzi (2011) esclarece que formular sobre significante implica tomá-lo não mais como a contraparte do significado (LAGAZZI, 2011, p. 402), ou seja, não é o significante tratado por Saussure, mas aquele compreendido com Orlandi, ou seja, “um trabalho que perscruta ‘o acontecimento do significante em um sujeito afetado pela história’” (LAGAZZI, 2011, p. 402).

Pelo fato de a pintura não se constituir de uma linguagem verbal, ao ser analisada discursivamente, e compreendendo discurso como efeito de sentido entre interlocutores, é levado em conta sua materialidade constituinte, ou seja, é pela e na materialidade de sua constituição que os sentidos se formulam, na sua espessura histórico-ideológica e na sua forma material. Conforme diz Orlandi (2005, p. 35),

[...] a AD trabalha não só com as formas abstratas mas com as formas materiais da linguagem. E todo processo de produção de sentidos se constitui em uma materialidade que lhe é própria. Assim, a significância não se estabelece na indiferença dos materiais que a constituem, ao contrário, é na prática material significativa que os sentidos se atualizam, ganham corpo, significando particularmente.

Pensar no fato de que há sentidos não implica reduzir sua instância à dimensão do ‘verbal’. Os sentidos estão em qualquer textualidade discursiva, ou seja, há produção de sentidos em textos, pinturas, fotografias, esculturas, dança, geometria etc. “A significação é um

movimento, assim como a identidade é um movimento. Errância do sujeito, errância dos sentidos [...]” (ORLANDI, 2005, p. 38). Os sentidos se formulam em toda e qualquer materialidade.

Ao analisar a pintura como materialidade significativa, como imagem pictórica levamos em conta tudo que a constitui, sua história, seus processos, sua composição (aspecto material da pintura), sua organização e os sentidos que dela podem emergir, a partir de suas condições específicas de leitura. Como relatam Gadet e Pêcheux (2004, p. 8), ao falarem da materialidade linguística, da materialidade verbal que se inscreve na história, em *A língua inatingível*,

Suportar então a irrupção do *non-sens* no pensamento, dizem os autores, é responder a uma profunda necessidade política. Essa é uma prática de quem trabalha na relação da materialidade da língua com a materialidade da história, ou como Pêcheux define a discursividade: efeito da língua sujeita a falha que se inscreve na história.

É sobre essa discursividade que se inscreve como efeito na materialidade pictórica que nos debruçamos em compreender a produção de sentidos, no caso do nosso objeto: pintura *Guernica* (1937). Segundo Trajano (2017, p. 378), os sentidos se produzem na relação da materialidade significativa com a história. Considerando, então, o nosso objeto de análise a pintura *Guernica* (1937), temos que a materialidade imagética constituída por específicas condições de produção nos convida a tecer os fios condutores dos sentidos, que, em si, se tecem, quando “olhamos” *Guernica*.

E, por olhar, compreendemos, com Souza, que já é um gesto de interpretação, um gesto de leitura; é pelo olhar que já se movimentam as possibilidades de sentidos, uma vez que quem olha é um sujeito interpelado por ideologias, constituído pelo inconsciente se manifestando na e pela linguagem. Para Souza (1998, p. 8):

Ao se interpretar a imagem pelo olhar - e não através da palavra - apreende-se a sua matéria significativa em diferentes contextos. O resultado dessa interpretação é a produção de outras imagens (outros textos), produzidas pelo espectador a partir do caráter de incompletude inerente, eu diria, à linguagem verbal e não-verbal. O caráter de incompletude da imagem aponta, dentre outras coisas, a sua recursividade. Quando se recorta pelo olhar um dos elementos constitutivos de uma imagem produz-se outra imagem, outro texto, sucessivamente e de forma plenamente infinita.

E, a partir do gesto do olhar, podemos compreender que há um “recorte”, por parte do analista, e este movimento já se constitui num gesto de interpretação. Segundo Rodrigues (2014, p. 46):

É o analista quem constitui o recorte material a ser analisado; este pode comportar diferentes objetos simbólicos, formulados sobre diferentes bases significantes, linguísticas ou não, uma vez que o “dar corpo ao sentido” é determinado pela necessidade histórica do sentido. Esta necessidade histórica do sentido é que afeta o modo de significar determinando a composição de bases significantes específicas e, em decorrência, a materialização de gestos de interpretação específicos, seja por meio da textualidade da música, ou da pintura, da poesia, da dança etc.

Ainda no movimento do olhar, como gesto de interpretação do objeto em análise, trazemos agora para complementar o gesto ‘olhar’, juntamente com a materialidade significativa da pintura, uma citação de Salles (2018, p. 152),

Nesse caso, a determinação se elabora pelo excesso de visualização (“quanto mais a gente olha”) que produz o efeito inverso (“menos a gente vê”). Com efeito, temos: quanto mais a gente vê, mais ainda há a produção de evidências em relação ao objeto simbólico. Isso se aplica não somente à materialidade da língua, a de que quanto mais se determina a língua, mais se indetermina o discurso, mas também a outras formas materiais que, por se inscreverem na história, não cessam de produzir sentidos.[...]

Podemos dizer, enquanto efeito conclusivo, que a materialidade significativa se constitui não apenas da sua forma material, física, mas também, de uma espessura histórico-ideológica. E no caso do nosso objeto de análise, considerar a materialidade significativa de *Guernica*, implica em considerar suas condições de produção, o sujeito-artista-pintor Pablo Picasso, os elementos que a compõem e também o gesto de interpretação do analista. Com Lagazzi compreendemos materialidade “como *o modo significativa pelo qual o sentido se formula*” (LAGAZZI, 2011, p. 401).

5.4 Análise discursiva da pintura *Guernica* (1937)

“São animais, animais massacrados. Só isso, pelo que me diz respeito.
Cabe ao público ver o que deseja ver”
Picasso, sobre *Guernica*²⁸

Analisar uma pintura com dimensões de 3,47m x 7,77m traz desafios no sentido do que compreendemos por *recorte* como parte do que se quer analisar. Constitui-se como desafio de

²⁸ Citação escrita na obra de Albert Mangel (2001) *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*.

análise porque não recortamos a pintura durante o processo de análise, mas trazemos a própria pintura como recorte em relação às outras pinturas de Picasso, em relação à pintura *Les Femmes d'Alger*, em particular, para dar visibilidade às figuras fragmentadas e distorcidas; em relação às pinturas do cubismo, como movimento e como vanguarda; e em relação à essa pintura ser considerada como arte. Esse recorte que trazemos em proposta de análise constitui um fragmento da situação discursiva que se nos colocou durante a compreensão das discursividades sobre o cubismo, sobre Picasso como seu representante máximo e sobre *Guernica*, a pintura como obra de arte.

Para Orlandi (1984), “[...] o recorte é uma unidade discursiva. Por unidade discursiva entendemos fragmentos correlacionados de linguagem-e-situação. Assim, um recorte é um fragmento da situação discursiva [...]” (ORLANDI, 1984, p.14). Tendo como base o que Orlandi nos diz sobre recorte, o “recortar” a pintura para uma análise em uma perspectiva discursiva é um dos principais passos para a análise, já é um gesto de interpretação sobre o objeto teórico construído pelo analista.

A pintura *Guernica* é conhecida mundialmente, estudada em vários campos do saber, tais como, a história da arte, história, geografia, artes, estudos da linguagem, comunicação dentre outros. Uma obra que abre um leque de possibilidades de sentido pensando a opaca materialidade significativa do imagético.

A relação língua/imagem, nos leva a perguntar se é possível prescindir da língua em função de uma demanda de análise da imagem. Considerando que estamos diante do simbólico no ‘verbal’ e do simbólico no ‘não-verbal’, diríamos que é possível prescindir da língua se não fôssemos sujeitos à/de linguagem. A língua, desse modo, nessa relação língua/imagem, pode ser compreendida como articuladora do funcionamento da configuração do modo singular como os elementos imagéticos de uma pintura como essa se nos apresenta. Ou seja, a língua não vai nos dizer o que a pintura é, mas vai administrar o modo como se lê a imagem, de modo a lhe dar contornos inteligíveis para o sujeito que a observa, a analisa. A língua materializa não a evidência de conteúdo que uma imagem sugere carregar, mas coloca em cena o jogo ideológico que funciona na imagem, em sua materialidade histórico-ideológica. Lembramos que esse objeto imagético foi denominado por um nome próprio que lhe deu vida, que a fez circular mesmo em ausência, *Guernica*. Tomamos, assim, *Guernica* como forma material que anuncia a pintura em seu percurso histórico-ideológico de acordo com as condições de produção de quem o pronuncia, o enuncia, o escreve, o lê, ou o escuta. O nome próprio, a parte languageira que constitui a materialidade significativa pictórica, aponta para sentidos outros que fogem ao

(des)limite da imagem (RODRIGUES, 2014), da pintura, e aponta para outros tantos insabidos, em relação com o sujeito-leitor. O nome próprio produz como efeito um apelo imagético que faz parecer mostrar aquilo que a imagem é ou significa. Mas é da ordem do efeito. Dizer *Guernica* é também trazer à memória a pintura, a cidade, a guerra, Picasso, o cubismo, arte, ou algo que não se pode prever, porque é sempre da ordem do possível enquanto efeito.

Guernica, como relatado anteriormente, é o nome da obra de Picasso e também da cidade basca, localizada ao norte da Espanha, que sofreu um bombardeio, durante a guerra civil Espanhola, em 1937. Logo, para compreender a relação entre a forma material *Guernica* como título de um objeto imagético, de uma materialidade significante, decidimos saber mais sobre os significados dessa forma em circulação hoje. Para tanto, pesquisamos no Google inserindo a seguinte frase “Etimologia da palavra *Guernica*”. Alguns dos resultados foram: no site *Brainly*, um internauta escreveu “Não tem um significado verdadeiro mas *Guernica*, uma das obras mais famosas de Pablo Picasso, pintada a óleo em 1937, é uma “declaração de guerra contra a guerra e um manifesto contra a violência”²⁹; outro resultado veio pelo site *Dicionário Informal*: “Além de guerra, também é o nome dado a um povo de Buenos Aires na Argentina.”³⁰; e outro site, o *Educalingo*, definiu *Guernica* como: “*Guernica*, ou *Gernika* é uma cidade na província da Biscaia, na Comunidade Autónoma do País Basco, na Espanha.”³¹. Podemos compreender que, a partir destas definições, encontramos não apenas a ausência da etimologia da forma material “*Guernica*”, como também a regularidade de associar a cidade ao bombardeio e, com isso, à pintura de Picasso.

A partir desta associação, vemos funcionando, discursivamente, a memória de *Guernica* que constitui o imaginário: cidade, guerra e pintura num movimento de construção de sentidos tanto do espaço simbólico cidade, como o de significação de guerra e o da constituição da pintura. Lendo “cidade” como espaço simbólico temos Orlandi (2004) “a cidade tem assim seu corpo significativo. E tem nele suas formas” (ORLANDI, 2004, p.31). Com isso, temos a cidade de *Guernica* fadada a esta possível totalidade de sentidos, o todo pela parte, a cidade pela guerra, a guerra pela pintura, ou seja, a cidade significando a guerra, a guerra significando a cidade, a pintura significando a guerra e a cidade, num movimento em que não é possível identificar o início ou o fim. Como se deu os sentidos da palavra *Guernica*? a cidade, a guerra ou a pintura?

²⁹ Brainly. Disponível em: <<https://brainly.com.br/tarefa/19292964#:~:text=Resposta,-3.6%2F5&text=N%C3%A3o%20tem%20um%20significado%20verdadeiro,um%20manifesto%20contra%20a%20viol%C3%Aancia>>. Acesso outubro 2020.

³⁰ Dicionário informal. Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/guernica/>>. Acesso em: Outubro 2020.

³¹ Educalingo. Disponível em: <<https://educalingo.com/pt/dic-en/guernica>>. Acesso em: Outubro 2020.

É nesta impossibilidade de definição que os sentidos passam, vazam, escorrem também em “Guernica como” título em relação à materialidade significativa da pintura.

Ao analisarmos a forma material *Guernica*, é possível estabelecermos uma relação entre a memória, o imaginário de guerra, cidade e pintura, além da posição sujeito-pintor e sujeito-observador. Esta relação entre a forma material, a memória, o imaginário e a posição sujeito parte de um gesto interpretativo em que esses três conceitos se relacionam quando pensamos a relação entre o linguístico/linguageiro e o imagético, a materialidade significativa pictórica. A exemplo disso, trazemos o excerto do livro de Slavoj Zizek, no qual vemos funcionando aí o uso anafórico do pronome ‘isto’ pelo sujeito-pintor Picasso e o sujeito-observador oficial militar. E é possível ver da posição dos dois o funcionamento do gesto interpretativo sobre a pintura *Guernica*; e, à medida que a pintura *Guernica* é lida por eles, ela é anaforizada pelo pronome ‘isto’ abrindo um outro horizonte de sentidos.

Em seu livro *Violência*, Zizek (2014) chama a atenção para um acontecimento que ocorreu no estúdio de Picasso em Paris com relação à pintura *Guernica* (1937). Assim, Zizek nos narra o encontro do oficial com a pintura *Guernica*, que ele (oficial) vê pela primeira vez, e nos reproduz o dizer do sujeito oficial diante da visão do objeto pintado:

A German officer visited Picasso in his Paris Studio during the second World War. There he saw *Guernica* and, shocked at the modernist “chaos” of painting, asked Picasso: Did you do this?” Picasso calmly replied: “No, *you did this!*”³² (ZIZEK, 2014)

Para análise deste fragmento, chamamos a atenção para o pronome *this* pronome anafórico que corresponde na língua portuguesa ao pronome demonstrativo “isto”. O jogo que temos aqui com o pronome *this* nos dá a possibilidade de compreender como os sentidos estão sendo constituídos; pois veja, para o oficial alemão, *this* se refere à pintura, enquanto que para Picasso *this* se refere à guerra, o que evidencia as posições sujeitos, sujeito-artista e o sujeito-oficial da guerra.

Logo, os pontos de vistas tanto do pintor quanto do oficial trazem de cada um sua própria interpretação, seu próprio entendimento baseado em suas vivências, ideologias e formações. Como relata Orlandi (2006, p. 3) em uma entrevista à revista *Teias*:

[...] E afirmei que não há senão versões. Isso “inspirada” em um livro do Cerquiglini que se chama *O elogio da variante*. O plural, o que varia, não é o que tem defeito, o que não é correto. É o cerne mesmo da nossa capacidade de linguagem. Estamos

³²SLAVOJ ZIZEK, *Violence: six sideways reflections* (2014).

sempre às voltas com versões. Por que uma e não outra? Eis a questão. Por que eu, por que você? E o sentido pode ser outro para mim mesma, dependendo de minha relação com as condições de existência. Quantas vezes nos surpreendemos ao ver que soa em uma palavra um sentido que a gente mesmo ainda não tinha percebido. Nem poderia. Esta é uma questão da historicidade do sentido e da identidade do sujeito.

Este conceito de versões “o que há senão versões” ORLANDI (2006) nos permite refletir que a linguagem da pintura além de produzir o efeito de um marco histórico e artístico em relação às condições de produção em que se produziu e circulou, e ficou em exposição, possibilita infinitas interpretações, pois o oficial ao indagar Picasso sobre a pintura, parecendo estar afetado pela dimensão da obra, suas cores, a disposição dos desenhos, a geometria da técnica, ou seja, a linguagem da pintura funcionando em sua estrutura, pareceu significar, em algum momento, naquele primeiro encontro do oficial com a materialidade pictórica, uma atualização de uma memória familiar ao oficial, uma alusão à guerra violenta, massiva e cruel, que ele procura fazer dissolver-se dizendo “isto”.

Trouxemos até agora, uma análise discursiva da forma material *Guernica*, a fim de compreender o processo de produção de sentidos que circulam quando enunciamos *Guernica*, *Guernica* enquanto pintura, enquanto cidade, enquanto cubismo, enquanto vanguarda, enquanto guerra, juntamente a estes recortes trouxemos também um trecho narrado por Zizek, no qual ele relata um possível diálogo entre um oficial do exército e Picasso. Com este trecho compreendemos as posições sujeito autor e leitor e suas implicações e gesto de interpretação. Podemos ir mais adiante com a análise de formular uma possível compreensão à pintura *Guernica* como sendo um gesto de interpretação do sujeito-artista Pablo Picasso ao bombardeio à cidade de Guernica.

A memória de guerra, do fato histórico pulsa na tela e nos faz lembrar de que houve uma guerra na região Basca anos atrás. E para esta análise em relação à memória da/na pintura *Guernica*, trago uma citação de Tfouni (2003, p. 145),

Início afirmando que é impossível falar de memória e história sem falar de implícito. Não no sentido da lógica, para quem implícito é o nome que se dá àquelas proposições que não são expressas, mas que vêm junto com o dito, e que podem ser deduzidas logicamente de um enunciado efetivamente produzido.

Aqui pensamos nos implícitos da linguagem pictórica, nos não-ditos/implícitos da pintura, como se dá o funcionamento dessa memória na pintura *Guernica*. Acredito que seja por meio da disposição dos elementos constituintes da pintura (cores, traços, desenhos, profundidade, etc), bem como as condições de produção que atravessam o quadro, sem dizer, é

claro, da posição sujeito-pintor-crítico que Picasso assume, de uma forma inconsciente. E a memória da guerra em funcionamento ali nos faz pensar como Achard de que a memória não é oriunda da pintura, mas sim do sujeito-pintor e suas condições de produção. Tfouni (2003, p. 145) explica:

Para Achard, a repetição, o retorno, de uma palavra (ele dá como exemplo “crescimento”, em “(...) o crescimento da economia”) ou seja: a previsão, como implícito, dessa palavra, ali onde ela não é formulada, só pode ser levada a efeito pelo analista enquanto hipótese, que ele levanta a partir de um inventário feito sobre as ocorrências dessa palavra “em diversos textos e diversas posições”. Ou seja, é pela repetição, regida pela regularização, “(...) que a memória suposta pelo discurso é sempre reconstruída na enunciação” (p.17), o que nos permite inferir que, na proposta do autor, a memória não é algo que se origina no sujeito, mas sim que se manifesta na enunciação.

Assim a memória ali pode ser trazida à tona, pode ser interpretada. E, também, compreender que a memória está sujeita a apagamentos, podendo ser trabalhada de forma deslocada. Cada um que viveu a guerra em Guernica ou apenas viu a pintura vai reativar uma memória sujeita a interpretações, uma memória deslocada e com sentidos divergentes. Mas que ajudam e enriquecem o funcionamento da crítica que a pintura traz.

A pintura ainda formula/ significa o trauma, e o trauma aqui compreendemos como na psicanálise, como a entrada do sujeito no simbólico. Na pintura o trauma se inscreve como a morte de uma cidade. O trauma como causa de quê, perguntamos? No modo como o quadro se pinta e esta fragmentação que significa o estilo Cubista que tem como consequência escrever este trauma que é algo que não se inscreve, mas que neste caso, se escreve/ pinta pelo non-sens³³ [...] *Os traços inconscientes do significante não descansam e o sentido é produzido no non-sens pelo deslizamento sem origem do significante* (JUNG, 2010, p.37), pela falta de perspectiva, pelo vazio, pela descontinuidade, esta fragmentação se formula pela/na sintaxe desta pintura deste sujeito. O modo como se formula, remete ao simbólico do trauma como acontecimento histórico, que se dá como forma de compreender e significar pelo outro na pintura e no sujeito da sua época.

A cor da pintura em si já é uma possibilidade de produção de sentidos, em tom sépia (marrom avermelhado), tonalidade muito recorrente em pinturas antigas, pode nos trazer um

³³ Non-sens aqui entendemos como Pêcheux. “Para Pêcheux, todo discurso se constitui a partir de uma memória e do esquecimento. Os sentidos vão se construindo no embate com outros sentidos. Assim, quando não conseguimos rememorar a memória que sustenta aquele sentido, temos o nonsense.[...]” (MEDEIROS, 2009, p. 95).

viés de interpretação para um regaste de memória, a pintura, talvez, se consolide como uma memória do bombardeio. A memória de um sonho e sonho aqui compreendido como a psicanálise o compreende.

Outra possibilidade de interpretação de *Guernica* seria a de um sonho. Um sonho pós-traumático. As figuras disformes, as cores, a disposição das figuras, toda uma simbologia remetente a sonho. O fato de não conseguirmos identificar o começo e o fim do quadro, a exatidão dos objetos que a compõem. Características de um sonho, sonho aqui, também, compreendido como na psicanálise. Quando propomos isso trazemos uma leitura de Paul Henry (2013, p. 148),

Tomemos a interpretação dos sonhos, “via real da análise”, diz Freud. O que o analisando fornece primeiro é uma descrição do sonho, semelhante ao relato de um acontecimento de que ele seria testemunha. Trata-se aí de uma palavra verbal que nós temos um pouco rapidamente a tendência a assimilar a um “texto”, que seria não escrito. Deixo de lado de que o fato analisado fornece também associações sem as quais não há interpretação possível; o fato também de que não se interpreta um sonho isoladamente, mas em relação com outros sonhos ou outras coisas que foram ditas. [...]

A partir desta citação de Paul Henry podemos compreender melhor a formulação “Guernica se inscreve como um sonho pós-traumático”, um acontecimento histórico de ordem trágica se formula na pintura em uma memória, uma memória da guerra e todos os elementos que a compõem são característicos de um sonho: a deformidade dos fatos, a imprecisão do início e do fim, as figuras, as cores, a perspectiva, a profundidade; tudo isso constitui a produção de sentidos.

Para melhor compreendermos os elementos e os itens a serem analisados aqui, postamos uma foto da pintura *Guernica* no museu Reina Sofia em Madrid³⁴, local onde a pintura está localizada.

³⁴ A obra 'Guernica', no museu Reina Sofia, em Madri ÁLVARO GARCÍA / EFE. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/17/cultura/1568709587_123232.html>. Acesso em: Outubro 2020.



Figura 5 - Guernica (1937). Óleo sobre tela. 3,49m x 7,77m
Fonte: El país.

O fato de ser disforme, inconclusivo - pois não sabemos o início nem o fim da pintura - sombrio, o silêncio, o horror expresso nos “personagens”³⁵ demonstra muito do que tentamos compreender da pintura, temos que nos rendermos ao fato de que não há possibilidades de dizer ou de significar, pois este movimento de produção de sentidos em *Guernica* é da ordem do *nonsens*. A impossibilidade de significar de forma clara, é que faz de *Guernica* um enigma tão impactante até hoje.

Ainda sobre a formulação “Guernica se inscreve como um sonho pós-traumático”, como a materialização de um sonho, um sonho pós-traumático, a memória do pós-guerra, aquilo que fica registrado no imaginário social como marco histórico, impactante, compreendemos com Freud (1996, p. 7) que

[...] a impossibilidade de interpretar um sonho a menos que se tenha à disposição as respectivas associações do sonhador, acima de tudo a descoberta de que o essencial nos sonhos é o processo da elaboração onírica - tudo isso ainda parece quase tão alheio ao conhecimento da maioria das pessoas, como o era há trinta anos.

Ao lermos *Guernica* como um sonho, estamos partindo deste movimento interpretativo proposto por Freud, ou seja, o da associação. O processo de elaboração do sujeito-artista Picasso

³⁵ Aqui intitulado como personagem todas as figuras humanas e não-humanas da pintura.

ao pintar aquilo que paira como uma memória de um sonho pós-traumático. Ainda com Freud (1996, p. 8), compreendemos

Pode ser coerente, harmoniosamente construído como uma composição literária, ou pode apresentar-se confuso a ponto de ser ininteligível, quase como um delírio; pode conter elementos absurdos, ou anedotas, e conclusões aparentemente espirituosas; ao sonhador pode parecer claro e preciso, ou obscuro e nebuloso; suas imagens podem exibir uma intensidade de percepções sensoriais plenas, ou pode estar cheio de sombras como nevoeiro indistinto; as mais diversas características podem estar presentes no mesmo sonho, distribuídas por diferentes partes dele; o sonho, enfim, pode mostrar um tom afetivo indiferente, ou estar acompanhado de sentimentos da mais intensa alegria ou sofrimento.

A partir do que foi postulado por Freud temos que *Guernica*, a imagem pictórica, pode ser compreendida/lida por suas formas disformes, inconclusas, fragmentárias, que aludem a esse imaginário de sonho, suas cores escuras, seus elementos expressivamente com teor de sofrimento, nos remetendo a este trauma sofrido pelo sujeitos habitantes de Guernica, e que agora, pela tela, pela textualidade da pintura, são constituídos por esta memória de Guerra.

Ainda na busca de constituição desses sentidos suspensos podemos indagar: quais elementos constituintes em *Guernica* nos possibilitam compreender os sentidos? Como se formula esta produção de sentidos? Quais elementos são constitutivos desta pintura que nos permitem lê-la e interpretá-la? Seriam as cores, as geometrias, as formas, a maneira como estão dispostas, os personagens³⁶, enfim, tudo isso que compõe este “léxico” pictórico da pintura que afetaria a maneira de sua leitura enquanto materialidade significante? E, ressaltamos, não é o fato de nunca termos estado diante de *Guernica* no Museu Sofia que nos impede de ler e compreender o funcionamento de produção de sentidos aí em movimento; talvez, seja justamente o fato de nunca ter estado em frente à pintura que ela tenha se mostrado tão instigante a ponto de nos convocar a tentar compreender como estes elementos disformes, estas fragmentações, estas distorções significam, produzindo efeitos de sentido.

A combinação fragmentada das imagens encontradas na constituição da pintura fórmula uma memória traumática, uma memória da guerra, constituindo assim este sonho pós-traumático. Até mesmo o fato das figuras estarem desorganizadas trazendo uma sensação de terem sido jogadas na tela, ilustra este campo de guerra onde não há organização, apenas

³⁶ Idem 9

destroços, confusão. E nesta desordem, nesta deformidade o silêncio significa o que não foi possível dizer, significando o que não parece ter forma. A não definição é própria de *Guernica*.

Além de o silêncio produzir sentidos, podemos ainda ir mais a fundo e interpretar uma resistência sendo significada. Ao compreendermos resistência como Orlandi, dizemos que resistir é atribuir sentidos onde não há sentidos, ou seja, aquilo que não consegue ser explicado, mas que resiste. Nem por quem faz a guerra nem por quem é vítima da guerra, os sentidos são compreendidos como múltiplos, e esta multiplicidade de sentidos em algum momento irrompe dificultando assim de ser explicada. Pois a pintura *Guernica* é uma forma de *resistência a*. Resistir é então tentar suportar e sustentar outro lugar diferente do lugar de violência e destruição da guerra. Sousa e Medeiros (2018, p. 195) observam que há uma diferença entre resistência para Pêcheux e resistência para Lacan. Elas nos dizem:

Se, em Pêcheux, resistência ‘é algo possível de ser tecido em palavras’, em Lacan, a resistência é de outra espessura, pois algo resiste à palavra, é expulso do simbólico e fica como oco vazio impossível de ser nomeado [...] há Algo que sempre resiste à palavra e a toda/qualquer forma de simbolização, que não pode ser falado nem nunca poderá.

Diremos a partir disso que, apesar dessa impossibilidade e por causa dessa impossibilidade, Algo do sujeito resiste. Resiste porque precisa traçar um caminho, mesmo que em espiral, mesmo que estando às voltas com esse Algo, que diga do inominável, daquilo que não poderia ser dito. Nessa tentativa de dizer (d)o inominável, de responder ao real que lhe demanda resposta, pinta, pinta a pintura, pinta *Guernica*. Responde àquilo que o inquieta com *Guernica* em pintura, em textualidade pictórica, em materialidade significativa que o faz evocar a necessidade à vida e não à morte.

A combinação de distorções das formas, muito presente em sonhos, especialmente sonhos pós-traumáticos, é regular em *Guernica*, fragmentos distorcidos. A sobreposição sintática e a combinação pela sobreposição constituem uma ordem, uma ordem própria ao *Guernica* e isso torna essa materialidade da pintura em uma materialidade significativa.

Essa sobreposição de figuras, combinação de figuras, disposição das figuras parece estar presente em *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), mas é em *Guernica*³⁷ (1937) é que estas sobreposições se dão de forma inquietante. O movimento indefinido que parece a partir de

³⁷ Aqui *Les Demoiselles d'Avignon* e *Guernica* estão grifados em itálico, a fim de manter um paralelismo entre os nomes das pinturas de Pablo Picasso.

várias direções angulares se estrutura e acontece para o sujeito leitor. Apesar deste modo de leitura aparecer na pintura, ele é próprio de cada objeto. É um modo de responder a esse real.



Figura 6 - *Les Femmes d'Alger* (1907). Óleo sobre tela. 243.9 × 233.7cm
Fonte: O que vi do mundo³⁸

A materialidade simbólica de *Guernica* se constitui na relação fragmentária das imagens com a narrativa da pintura. Os fragmentos imagéticos da pintura nos colocam em uma posição de hesitação, ou seja, hesitar em algo que conseguimos significar e algo que nos é impossível de significar. As distorções imagéticas ao se combinarem criam outras distorções imagéticas e isto é próprio de *Guernica*. Pois mesmo que nos pareça, a princípio, uma relação da ordem do non-sense, é própria da pintura esta distorção, é o modo de significar *Guernica*, apesar de não nos parecer ter uma ordem, esta ordem é própria de *Guernica*.

Esta hesitação entre o significar e o não significar que nos remete a pintura *Guernica*, muito se assemelha a hesitação defendida por Todorov (2012, p. 47-48) em “Introdução à literatura fantástica” na qual o autor elucida,

O fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a

³⁸ LÚCIA, Carmen. O que vi pelo mundo. Disponível em: <<http://oquevidomundo.com/foco-nas-artes-les-demoiselles-davignon-picasso/>>. Acesso em: Outubro 2020.

personagem, toma, contudo uma decisão opta por uma ou por outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

É claro que tomamos aqui uma citação da teoria da literatura fantástica, a fim de elucidar o fato de que a produção de sentidos da pintura *Guernica* funciona, talvez, nesta hesitação entre o efeito do explicável e do inexplicável, e de que esta hesitação é própria de *Guernica*, este enigma nos faz ler, interpretar, compreender *Guernica* nesta indefinição. Não é, pois, definida, mas parte de um gesto de interpretação, um gesto de leitura.

A pintura se constitui assim de várias narrativas, narrativas oníricas, narrativas de guerra, narrativas de traumas, narrativas que nos permite ler a pintura levando em conta todo aspecto político, social e histórico que são narrados nos fragmentos imagéticos, para isso estamos tentando compreender como se dá a especificidade da ordem imagética da pintura, esta materialidade, esta opacidade, este meio turvo e obscuro que muitas vezes nos parece sem sentido, mas que nesta constituição do sem sentido é que se dá às possibilidades de significar, e por isso, não trabalhamos com sistemas fechados do simbólico, não fechamos o sistema das possibilidades de interpretação e de leitura.

A princípio, antes da leitura dos textos aqui apresentados e que sustentam nosso trabalho teórico-analítico, parecia um caminho possível interpretar a pintura como um sistema semelhante ao sistema da língua. No entanto, percebemos, imediatamente, ao nos darmos conta de que há várias linguagens, várias materialidades significantes além da materialidade linguística, que esta seria uma falsa pista. Não há como compreender a materialidade da pintura da mesma forma como compreendemos a materialidade da língua, posto que são formas diferentes de significar o real. Se considerássemos a pintura como uma materialidade linguística, estaríamos restringindo-lhe/engessando-lhe os sentidos, pois que a leitura da linguagem que escreve/textualiza/faz a tessitura (d)a pintura é a linguagem imagética, a que dá à imagem uma dimensão simbólica, no nosso caso, a materializada pela linguagem pictórica, a da pintura.

É inadequado ler *Guernica* de forma gramatical, pois o sentido não se fecha, não se delimita, a materialidade simbólica de *Guernica* nos permite um gesto de interpretação. O que há é o significante *Guernica* e isto traz a ele (significante) este regime de estabilização narrativa que vai além do que podemos supor: afinal o que é *Guernica*? É uma pintura? É uma guerra?

É uma memória? É um sonho? É uma memória traumática? É uma crítica? São estes questionamentos que ficam suspensos no interpretar da pintura é que nos move. Tudo isso é movido pela não possibilidade de significar, pois é da ordem do *nonsense*, no entanto é nesta impossibilidade de significar que se abre um leque de várias narrativas. Porque a especificidade imagética faz com que se abra a leitura para os sentidos.

A especificidade do material, neste caso, da pintura *Guernica*, precisa ser considerada, pois por mais absurda que nos pareça é por meio da incompreensão que há formulações de sentidos. É nesta inteligibilidade que nós devemos nos render, uma vez que esta combinação de distorções e fragmentos nos deixa na ansiedade de tentar compreender o que ali está posto, mas esta incompreensão é constituinte de *Guernica*. A dualidade do compreensível e do incompreensível faz com que circule sentidos negativos de guerra, pavor, terror, horror, trauma, enquanto que nenhum sentido positivo é formulado até mesmo pelas cores que a pintura foi pintada, as expressividades das figuras. Ainda, o título além de estabilizar estes sentidos dá visibilidade às inúmeras narrativas que podem ser lidas na/da pintura.

Outro ponto chave deste gesto de interpretação advindo da leitura da pintura *Guernica* é do fato de que não termos visto *Guernica* pessoalmente, não termos estado diante da pintura, nada nos impediu de fazermos uma análise, uma leitura, um gesto interpretativo, pois *Guernica* circula de vários modos, e esta circulação nos permite lê-la sob diferentes perspectivas: do político, do social, do artístico, do subjetivo. É uma possibilidade de sentidos advinda da chance de analisar *Guernica*. São leituras que não são feitas para melhor compreender a pintura, mas sim, leituras para entender o funcionamento da produção de sentidos de *Guernica*, não são leituras para identificar motivos, razões, mas sim provocações, indagações a respeito da impossibilidade de definição, e como esta não possibilidade é constituinte da pintura- *Guernica*.

É tomar este movimento indefinido, esta incompreensão, este modo de estar na intranquilidade que faz *Guernica* um enigma. E tudo isso é possível de afirmar justamente por considerar a opacidade da materialidade imagética de *Guernica*, não a considerando como gramática, como havíamos pensado anteriormente, mas pensar *Guernica* na sua forma, segundo Pêcheux (2014, p. 65),

[...] A materialidade da sintaxe é realmente o objeto possível do cálculo- e nesta medida os objetos linguísticos e discursivos se submetem a algoritmos eventualmente informatizáveis- mas simultaneamente ela escapa daí, na medida em que, o deslize, a falha e a ambigüidade são constitutivos da língua, e é aí que a questão do sentido surge do interior da sintaxe.

Compreendemos que a leitura de uma pintura caminha por outro lado. A materialidade da pintura, em especial *Guernica*, é ampla, aberta e sua produção de sentidos está no gesto interpretativo e não em uma sintaxe fechada, estruturada, até porque *Guernica* se constitui de imagens fragmentadas, distorcidas, na qual não é possível identificar o início, o fim e sua ordem (no sentido cronológico o que veio primeiro) sua composição é distorcida, e cabe ao sujeito-leitor ler a pintura à seu modo, à sua historicidade, à sua constituição.

As possibilidades de interpretação de *Guernica* são plurais e infinitas. Desse modo, a partir de agora, propomos seguir com a análise em recortes, selecionando alguns recortes que se apresentam já como fragmentos, dando consequência e sequência ao modo discursivo de leitura do nosso objeto. Pois, como já vimos, é pela fragmentação, pela “descontinuidade de uma superfície”, que uma imagem se faz imagem. A “imagem traz consigo, além do evidente, aquilo que não pode ser simbolizado e integrado [...], o artista consegue ver a imagem nesse espaço de fala inerente e abrir novas possibilidades” (JUNG, 2010, p. 40). Nessa perspectiva, compreendemos a análise desses fragmentos, desses recortes, como se fossem outro discurso, ponto de ruptura que instaura nova rede de dizeres, novas práticas discursivas (JUNG, 2010, p. 39).

Assim, um outro gesto de interpretação que nos moveu a compreender *Guernica* nos levou a recortá-la em dois pontos, que nos chamaram a atenção pelo fato de carregarem uma memória afetiva. E por memória afetiva compreendemos, aqui, memória relacionada à prática cultural, no caso de *Guernica*, à prática cultural designada na Espanha por *tourada*.



Figura 7 - Recorte da textualidade da pintura *Guernica*
Fonte: Toda Matéria³⁹

³⁹ AIDAR, Laura. Toda matéria. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/guernica-de-pablo-picasso/>>. Acesso em: outubro 2020.

A figura do touro é um elemento recorrente na prática cultural espanhola. Por ser popular, na tradicional tourada, o touro constitui a memória afetiva e cultural do povo espanhol. Ver a figura do touro na pintura *Guernica* nos abre possibilidades de interpretação. Uma das possibilidades de interpretação é a memória de uma nação sendo resgatada pela figura cultural do touro na tela de *Guernica*. Segundo Achard (2015) “[...] o registro do ‘acontecimento’ deve constituir memória, quer dizer: abrir a dimensão, entre o passado originário e o futuro, a construir, de uma comemoração”. (ACHARD, 2015, p. 22).

O efeito de representatividade de uma prática cultural como a espanhola que a imagem carrega é marcada na superfície material da pintura *Guernica* pela figura do *touro*, como se esta figura icônica da/cultura espanhola trouxesse a ideia de que todos sofreram na guerra, como se a nação Espanha tivesse sido ferida pelo bombardeio que afetou a cidade de Guernica. Conforme nos diz Achard (2015), “[...] a imagem como um operador de memória social [...]” (ACHARD, 2015, p. 28).

Assim temos, a figura do *touro* se inscrevendo como não somente um elemento constitutivo significando a subjetividade espanhola, mas também atualizando a memória de sujeitos em movimento na história e de sua prática cultural.

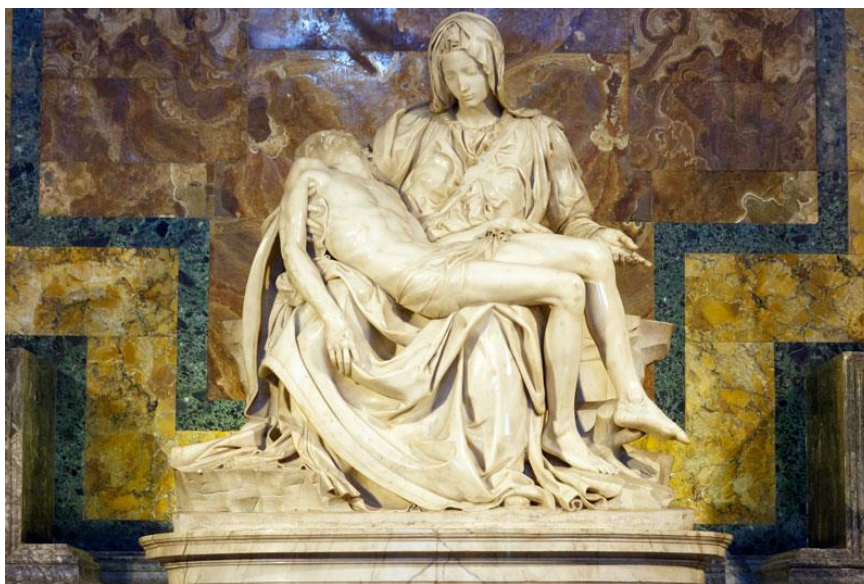


Figura 8 - *Pietà* (1499). *Escultura em Mármore*. 174 cm x 195 cm. Localizada na Basílica de São Pedro, Vaticano.

Fonte: Through Eternity Tours⁴⁰

⁴⁰ Through Eternity Tours. Disponível em: <<https://www.througheternity.com/en/blog/art/michelangelo-masterpieces-in-rome.html#>>. Acesso em: janeiro 2021.



Figura 9 - Recorte da textualidade da pintura *Guernica*
Fonte: Toda Matéria⁴¹

Outro recorte que selecionamos para a leitura diz respeito ao fragmento localizado no canto inferior esquerdo da textualidade de *Guernica*, uma imagem de uma mulher gritando, segurando em seus braços o que aparenta ser uma criança. A expressão da mulher é de intenso sofrimento, sua mão ao lado caída nos possibilitando compreender um gesto de súplica, a criança em seu colo, sem expressão.

Todas estas possibilidades de leituras nos remetem à imagem escultórica *Pietà* de Michelangelo⁴². Michelangelo esculpiu em mármore a obra *Pietà* que hoje se encontra na Basílica de São Pedro no Vaticano. A escultura remete à *Madonna* (Nossa Senhora) segurando seu filho Jesus Cristo em seu colo. A expressividade proposta por Michelangelo, ao esculpir, em mármore, a angústia e o sofrimento de uma mãe ao perder seu filho, impressiona há anos a todos.

Ora, então como compreendemos discursivamente a relação entre a *Pietà* de Michelangelo e a “*Pietà*” de Picasso? Compreendemos a produção de sentidos pelo movimento parafrástico-polissêmico de *relação a* que é estabelecido entre as duas obras. Como o sentido é em *relação a* (CANGUILHEM, 1993), os sentidos vão se tecendo para o fragmento da mulher angustiada e em sofrimento com o filho nos braços no caso de *Guernica* como se resgatasse/atualizasse uma memória, pois a *Pietà* de Michelangelo é uma figura religiosa: a

⁴¹ AIDAR, Laura. Toda matéria. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/guernica-de-pablo-picasso/>>. Acesso em: outubro 2020.

⁴² Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) ou popularmente conhecido como Michelangelo ou Miguel Ângelo, foi um pintor, escultor, poeta e arquiteto italiano. Dentre suas obras mais conhecidas temos "Pietà", "O Juízo Final", "Moisés", "Davi" e "A Abóbada da Capela Sistina".

Madonna segurando seu filho que foi crucificado, morto, em um ato de crueldade, injustificado. Conforme nos diz Achard (2015), o acontecimento desse registro (fragmento) produz memória, ou seja, “abre a dimensão, entre o passado originário e o futuro, a construir, de uma comemoração” (ACHARD, 2015, p. 22); diríamos de uma outra memória a se constituir num devir em relação à crueldade e a injustificabilidade de uma guerra como a que destruiu a cidade de Guernica.

A releitura da “*Pietà*” de Picasso nos possibilita interpretar esse fragmento como a atualização de uma memória que representa o imaginário de afeto entre mãe e filho, já produzido como efeito ao ler a escultura *Pietà* de Michelangelo. É possível interpretar que a “*Pietà*” de Picasso pela relação com a *Pietà* de Michelangelo, produza efeitos de sentido na direção da angústia e do sofrimento de uma mãe com seu filho morto nos braços. Essa possibilidade se constrói como efeito por se inscrever no interdiscurso que filia a dor, a angústia e o sofrimento junto com a injustiça à perda de um filho. Funcionam aí discursos que falam antes, alhures, independentemente.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciar e finalizar uma pesquisa é um gesto quase sempre da ordem do (in)esperado e do (im)previsível, pois toda proposta que é feita inicialmente, acaba atravessando o limite da (re)elaboração, da (re)significação, do (re)trabalho ao longo da escrita, ao longo do processo de amadurecimento das ideias e do olhar sobre o objeto analisado. É também da ordem da (im)previsibilidade pelo batimento entre teoria e método, isto é, entre as idas ao *corpus* e à teoria e seus procedimentos que o movimento dos sentidos em sua historicidade se produz para o analista e o produz como sujeito autor e sujeito leitor. Nesta pesquisa, o processo não foi diferente, iniciamos as análises, as leituras e a escrita de uma forma, depois vimos/sentimos a necessidade de novas formulações, já que os sentidos iam se singularizando a cada vereda que tomávamos.

A escolha do título “Discursos *do* e *sobre* o cubismo: Picasso e Guernica” foi muito apropriada para a proposta deste trabalho, pois compreendemos discurso como efeito de sentido entre interlocutores, ou seja, os dizeres estão sempre em disputa pela hegemonia de sentidos, não sendo únicos, portanto; e aqui postulamos os efeitos de sentido *do* e *sobre* o cubismo, uma vez que propusemos analisar este movimento artístico de forma discursiva, sob a perspectiva de diferentes posições sujeito filiadas a diferentes formações discursivas e ideológicas. Nessa esteira, Picasso e Guernica ganham uma equidade na relação entre sujeito-pintor e objeto pictórico, pois teoricamente são compreendidos como categorias, ou seja, sobre elas incidem as discursividades aqui historicizadas.

A longa e instigante pesquisa nos proporcionou um maior entendimento a respeito da linguagem imagética como materialidade significativa e a possibilidade de uma análise discursiva de uma materialidade como a pintura. Pensar, elaborar, compreender, (re)formular uma proposta de leitura para compreender a produção de sentidos da materialidade significativa imagética (como imbricação material) foi um movimento que me fez aventurar às possibilidades de me (re)significar e ao meu objeto de pesquisa.

O fato de interrogarmos o que parece óbvio é um passo no processo de compreensão dos discursos sobre o que aqui nos importa, nos move: as formas materiais sujeito e arte na relação com os discursos *do* e *sobre* o cubismo. Não é óbvio que há arte, não é óbvio que há cubismo e que este seja um movimento artístico, e que Pablo Picasso seja cubista e que tenha pintado apenas pinturas cubistas.

Nosso trabalho buscou dar visibilidade ao modo como o fazer arte se constitui na opacidade e é produzido por uma ideologia que busca materializar esse fazer numa direção única e já bem sedimentada, em que o político da arte já se estabilizou em sentidos que circulam como hegemônicos e verdadeiros, quase inquestionáveis.

Com a proposta de análise, buscamos contribuir com um modo de formular sobre a imagem, ou o ‘não-verbal’, segundo Orlandi; um modo que produzisse efeitos que nos possibilitassem construir procedimentos teórico-analíticos que nos sustentassem a dar conta da materialidade significante; imagem como simbólico, pictórica, porque materializada pela linguagem da pintura. Esta análise nos permitiu compreender e questionar sentidos que se tecem como hegemônicos, sentidos que escorrem, sentidos que pegam na história, e sentidos em porvir, a todo o tempo. Analisar uma imagem, especificamente uma pintura à luz da Análise de Discurso, foi um movimento de leitura inquietante que nos demandou uma amplitude de leitura e a possibilidade de tratar esta materialidade tão singular de forma plural e não reduzida ao simbólico do ‘verbal’, do linguístico/linguageiro.

Com esta pesquisa foi possível nos advertirmos e ao leitor de que nada é óbvio, em especial, a arte, por mais que já estejam estabilizados dizeres que circulam e nos fazem interpretar arte com sentido único. Perguntar como ela se constitui? quem a define? O especialista? A sociedade? como se define? é questionar este óbvio, é questionar estes dizeres. E com este movimento questionador que nos deparamos com a impossibilidade de definir arte, ou seja, com a impossibilidade de tratá-la de forma singular e homogênea, pois a arte se inscreve na história de forma mutável, devido a sua espessura histórico-ideológica enquanto forma material. Como analistas de discurso compreendemos que são perguntas que constituem este campo imaginário da e sobre a arte.

Toda esta questão da arte foi trabalhada no segundo capítulo, no qual tivemos historiadores da arte, especialistas de arte, leitores de arte, cada um com seu próprio entendimento de arte, sua posição sujeito autor/posição sujeito leitor. Compreendemos que houve momentos nesse percurso em que alguns sentidos tiveram pontos de interseção, por exemplo, ao considerar arte como produto do homem. No entanto, cada autor, constituído por sua historicidade e pela interpelação ideológica que o determina (a que lhe mostra seu modo de compreender o mundo), interpretou arte, produziu seu *dizer sobre*. Um capítulo importante este justamente para abrir ainda mais o espaço das diversas interpretações possíveis, apontando como o político se materializa dessa disputa por sentidos. Dialogando com as leituras propostas

pelos autores trazemos para a reflexão final a proposta de leitura de Fischer (1959, p. 13), o qual questiona a tentativa de definir arte.

Essa definição da arte como o meio de tornar-se um com o todo da realidade, como o caminho do indivíduo para a plenitude, para o mundo em geral, como a expressão do desejo do indivíduo no sentido de se identificar com aquilo que ele não é, essa definição não será talvez demasiado romântica? [...]

Compreendemos que definir arte é um processo de delimitação à sua pluralidade e heterogeneidade, logo falar em discurso artístico é dar visibilidade ao processo histórico que constitui o sujeito que se implica no seu dizer sobre e de arte. É, desse modo, considerar este sujeito do discurso levando em conta todo o movimento sócio-político-histórico que o constitui.

O terceiro capítulo, muito importante para a pesquisa também, dá visibilidade ao modo como a ferramenta imperfeita da teoria e do seu método não-todo sustentam o modo como a pesquisa está estruturada e o modo como as propostas de análise se produziram durante a leitura de arquivo. Buscamos apresentar conceitos e noções que nos ajudaram a restituir a opacidade ao olhar leitor sobre a pintura (materialidade significante), sobre Picasso (posições sujeito), sobre os dizeres de e sobre o cubismo como movimento de vanguarda artística). Cada conceito aqui trabalhado foi essencial para sustentar teoricamente o que queríamos compreender enquanto processo e formulação de sentidos da materialidade imagética. Foi possível, por meio da teoria de Análise de Discurso fazer uma leitura discursiva do movimento artístico - Cubismo - juntamente com a análise de um sujeito constituinte deste movimento, o sujeito-artista Pablo Picasso. E ainda propor como compreensão da pintura *Guernica* traços de uma/várias memória(s)/esquecimento(s), de um trauma, de um desespero, de um sonho, narrados/textualizados/pintados na pintura *Guernica*.

O quarto capítulo, nós o consideramos ser o capítulo em que a teoria parece sustentar algo do inefável, ou seja, ou seja, daquilo que não se poderia nomear ou descrever em razão de sua natureza, força, beleza; indizibilidade, indescritibilidade - mas da necessidade de compreensão teórica sobre sua dimensão. Neste capítulo, formulamos sobre o sujeito pintor, o sujeito artista, como categoria, o sujeito no lugar da categoria teórica como *efeito de*, posto que só assim é possível compreender os dizeres que o constituem, e que, também, são constituídos por ele, como dobra, os dizeres *do e sobre*: arte, Cubismo, movimento de vanguarda, sujeito artista expoente, pintura, *Guernica*. Compreendemos que Picasso é significado enquanto efeito de, efeito dos dizeres que circulam a seu respeito, ou seja, Picasso enquanto efeito de expoente,

enquanto efeito de representante. Compreendemos, também, o efeito de “ruptura”, de “novo”, proposto pelo movimento de vanguarda, pois, apesar de ser formulado como algo novo, algo que rompe, algo que quebra, sua formulação cíclica impossibilita-o de ser novo, de ser rompido, de ser quebrado, pois se pensarmos assim todos os movimentos artísticos são vanguardistas, uma vez que todos eles se formulam nesse imaginário de ressignificação, ruptura e quebra. E nesta formulação cíclica há, também, fissuras, furos que dão lugar ao deslocamento, que pode ser significado como novo.

O quinto capítulo, referente à proposta de análise discursiva de *Guernica*, nos possibilitou propor uma análise do ‘não-verbal’ de forma discursiva, como uma linguagem imagética, linguagem da pintura. E esta proposta nos direcionou às possibilidades de compreensão do processo de produção de sentidos da materialidade pictórica. Nessa proposta, buscamos colocar em prática analítica a teoria e as leituras sobre e de análises discursivas sobre o simbólico imagético, ou o já designado como ‘não-verbal’, bem como nos aventurarmos nos horizontes da tela pictórica *Guernica* em busca dos sentidos deslizantes, fluidos que ali (se) constituem.

A proposta de análise se constituiu no efeito descritivo da pintura *Guernica*, levando em consideração as condições de produção desta pintura, nosso objeto discursivo. Depois partimos para uma leitura da pintura e sua materialidade, na tentativa de compreender esta materialidade significativa, por fim chegamos a uma proposta de análise da pintura, cujo ponto de entrada se deu pela forma material *Guernica*, depois passamos por um excerto do livro *violência* de Žižek no qual analisamos as posições sujeitos artista e observador a partir do gesto interpretativo apresentado pelo dois em relação à pintura *Guernica*, e por último uma análise da pintura como materialidade significativa, nosso objeto discursivo. Buscamos compreender pela leitura da pintura como os efeitos de sentido que se produziram para nós foram constituídos no processo discursivo analisado.

REFERÊNCIAS

ACHARD, Pierre. **Papel da memória**. 4ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

AIDAIR, Laura. **Guernica de Pablo Picasso** publicada em 23 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/guernica-de-pablo-picasso/>> Acesso em: 21 fev. 2020.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

APOLLINAIRE, Guillaume; EIMERT, Dorothea; PODOKSIK, Anatoli. **Cubismo**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2017.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus Ed.,1993.

BARRETI, Raquel Goulart. Análise de Discurso: Conversa com Eni Orlandi. **Teias**, Rio de Janeiro, ano 7, nº 13-14, jan/dez, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Edição Galilé, 1981.

BRANCO, Luiza Katia Castello. **A língua em além-mar: sentidos à deriva – o discurso da CPLP sobre língua portuguesa**. Campinas, SP: [s.n.], 2013. Tese de Doutorado.

CALOSSE, Jean-Pierre A. **Picasso 1881-1914**. Londres: Parkstone International, 2011.

CANGUILHEM, G. Le cerveau et la pensée. In: BALIBAR, E. *et alii* (eds.). **Georges Canguilhem, philosophe, historien des sciences**. Paris: Albin Michel, 1993. p. 11-33.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 15ª ed. São Paulo (SP): Editora Brasiliense, 1995.

CORDEIRO, Thiago. **Terror em Guernica** publicada em 26 de abril de 2020. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/bombardeio-de-guernica.phtml>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

COSTA, Greciely Cristina da. O discurso pedagógico: funcionamento e efeitos. **Revista Recorte**, v. 6, nº1, 2009. ISSN 1807-8591.

COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

DIDI-HUBERMAN, George. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. **Viso - Revista eletrônica de estética**, nº 19, jul-dez/2016, p. 245-262, 2016. ISSN 1981-4062.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011 [1950].

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9ª ed. Rio de Janeiro, RJ: ZAHAR Editores S.A, 1959.

FRAGOSO, Élcio Aloisio. Há separação entre língua e discurso? **Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade-Igarapé**, Igarapé, Porto Velho (RO), v. 4, nº. 1, p. 69-85, set./dez., 2014.

FRANZ, Teresinha Sueli; GRALIK, Tais Paulina. Instrumento de Mediação e Análise Crítica de uma Imagem. **Revista Digital Art &**, ano IV, nº. 6, out 2006. ISSN 1806-2962.

FRASCINA, Francis; PERRY, Gill; HARRISON, Charles. **Primitivismo, cubismo, abstração começo do século XX**. Rio de Janeiro: Editora Cosac Naify, 1998.

FUKS, Rebeca. **Quadro Guernica, de Pablo Picasso**. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/quadro-guernica-de-pablo-picasso/>>. Acesso em: 21 fev. 2020.

GADET, François; PÊCHEUX, Michel. **A língua inatingível: o discurso na história da linguística**. Campinas: Pontes, 2004.

GRAHAM, Helen; PEREIRA, Vera. **A Guerra Civil Espanhola**. 1ª ed. v. 117. Editora L&PM POCKET, 2013. Série Encyclopaedia.

GULLAR, Ferreira. **Vanguardas e subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro (RJ): Civilização Brasileira, 1978.

HENRY, Paul. **A ferramenta imperfeita: Língua, sujeito e discurso**. Trad. Mª Fausta P. de Castro. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

JUNG, Luciane de Campos. **Imagens à deriva: interlocuções entre a arte, a psicanálise e a análise de discurso**. Porto Alegre, RS: [s.n.], 2010. Tese de Doutorado.

LAGAZZI, Suzy. A equivocidade na circulação do conhecimento científico. **Linguagem em (Dis)curso**, v. 11, nº 3, Tubarão, set.-dez. 2011.

_____. Linha de passe: a materialidade significativa em análise. **Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade**, nº 16, v. 2, 2010. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>>. Acesso: out. 2020.

_____. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significante. *In*: RODRIGUES, Eduardo Alves; SANTOS, Gabriel Leopoldino dos; CASTELLO BRANCO, Luiza Kátia. (Orgs.). **Análise de Discurso no Brasil**: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: Editora RG, 2011.

_____. **A equivocidade na imbricação de diferentes materialidades significantes** [Resumo]. *In*: XXIII Encontro Nacional da ANPOLL, Universidade Federal de Goiás (GO), 2008.

MABRAUX, Andre. Picasso. 1937; malraux, 1944; As Picasso said, why assume that to look is to see?; A talk between Malraux and the master. *In*: **The New York Times** artigo publicado em 2 de novembro de 1975. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1975/11/02/archives/as-picasso-said-why-assume-that-to-look-is-to-see-a-talk-between.html>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARIANI, Bethania. Da incompletude do arquivo: teorias e gestos nos percursos de leitura. **Resgate** - Rev. Interdiscip. Cult., Campinas, v. 24, nº 1 [31], p. 9-26, jan./jun. 2016. e-ISSN: 2178-3284.

MARTINS, Helena. Três caminhos na filosofia da linguagem. *In*: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Ana Carolina. (Orgs.). **Introdução à linguística**: fundamentos epistemológicos. v. 3. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MEDEIROS, Caciene. A materialidade e a ideologia no discurso da mídia do espetáculo. *In*: **Tecnologias de linguagem e produção do conhecimento**. Volume II. Santa Maria, Dezembro 2009. Disponível em: <www.ufsm.br/hipersaberes>. Acesso em: 09 de julho. 2020.

MEDEIROS, Vanise; SOUSA, Lucília. Efeitos de um fora: o grito desdobrado na ordem da vida. *In*: BARBOSA FILHO, Fábio Ramos; BALDINI, Lauro. (Orgs.). **Análise de discurso e materialismos**: prática política e materialidades. V. 2. Campinas: Pontes editores, 2018. p. 177-197.

MORALES, Blanca de S. V. O real da língua o real da história: considerações a partir do texto *La Lengua de Nunca Acabar*. Pêcheux e Gadet (1987). **Anais do Sead - Seminários de Estudos em Análise de Discurso**, Porto Alegre, 2003. ISSN 2237-8146. Disponível em: <<http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead1.html>>. Acesso em: 6 mar. 2020.

NECKEL, Nádia Régia Maffi. Análise de Discurso e o discurso artístico. *In*: SEAD – SEMINÁRIO DE ANÁLISE DO DISCURSO, 2, 2005, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/NadiaReginaMaffiNeckel.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2019.

_____. **Tessitura e Tecedura**: movimentos de compreensão do Artístico no Audiovisual. Campinas, SP : [s.n.], 2010. Tese de Doutorado.

_____. **Do discurso artístico à percepção de diferentes processos discursivos**. Florianópolis, SC : [s.n.], 2004. Dissertação de Mestrado.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 12ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

_____. Segmentar ou recortar? Linguística: questões e controvérsias. **Série Estudos**, nº 10. Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba, 1984.

_____. (1995). Efeitos do verbal sobre o não-verbal. **RUA**, v. 1, nº 1, p. 35-47, 10 jun. 2005.

_____. **Cidade dos Sentidos**. Campinas, SP: Pontes, 2004.

_____. A Análise de Discurso e seus entremeios: notas a sua história no Brasil. **Caderno de Estudos Linguísticos**, nº 42, p. 21-40, jan.-jun. 2002.

_____. **Terra à vista!** Discurso do confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. *In*: NOVAES, Adauto *et alli*. **O olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

_____. **Criatividade e processos de criação**. 15ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-69). *In*: GADET, Françoise; HAK, Tony. (Orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1990 [1969]. p. 61- 162.

_____. Ler o Arquivo hoje. *In*: ORLANDI, Eni Puccinelli. (Org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014. p. 57 -67.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi *et alli*. 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

_____. Delimitações, inversões e deslocamentos. Trad. José Horta Nunes. **Cadernos de Estudos Linguísticos**, v. 19, p.7-24, Campinas, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental/Editora 34, 2005.

RODRIGUES, Eduardo Alves; BRANCO, Luiza Castello. Ousar (re)ler o poético: uma experimentação teórica. *In*: NOGUEIRA, Luciana; SANTANA, Juliana; FARIA, Joelma. (Orgs.). **Linguagem, arte e o político**. Campinas: Pontes, 2020. ISBN 978-65-5637-108-5.

_____. **Sentido-sujeito-espço**: (des)limites da espacialidade em *Cinema, aspirinas e urubus*. Campinas, SP: [s.n.], 2014. Tese de Doutorado.

SALLES, Atílio Catosso. **Discurso e performance**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo. FAPESP: Annablume, 1998.

SIGMUND, Freud. **Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos (1932 – 1936)**. vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 237-259. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud).

SOUZA, Tânia Clemente de. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal. Comunicação apresentada no 2º Colóquio Latinoamericano de Analistas Del Discurso, La Plata e Buenos Aires, agosto/1997. Universidad Del Plata, Instituto de Linguística da Universidad de Buenos Aires, La Plata e Buenos Aires. **Ciberlegenda 1**, Revista Eletrônica do Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, Niterói, UFF, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36741/21317>>. Acesso em fev. 2020.

TFOUNI, Leda Verdiani. E não tem linhas tua palma: esquecer para poder lembrar. **Revista Organon**, Discurso, língua e memória, v. 17, nº 35, 2003. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/30021>>. Acesso em: 02 abr. 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VAN HENSBERGAN, Gijs. **Guernica**: a história de um ícone do século XX. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

WOODFORD, Susan. **A arte de ver Arte**. 1ª ed. Editora: Zahar, 1983.

ZIZEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZOPPI-FONTANA, Mónica. Acontecimento, arquivo, memória: às margens da lei. **Revista Leitura**, nº 30, p. 175-205, jul.-dez. 2002. Disponível em:

<<http://seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/7489/5200>>. Acesso em: 23 fev. 2020.