

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

DOUTORADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS DE ORGANIZAÇÃO LINGUÍSTICA E IDENTIDADE SOCIAL

CRISTIANE RENATA DA SILVA CAVALCANTI

A SÉRIE CHAPEUZINHO VERMELHO DE FRANCISCO BRENNAND: DISCURSO DA ARTE E REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO

Recife

2019

CRISTIANE RENATA DA SILVA CAVALCANTI

A SÉRIE CHAPEUZINHO VERMELHO DE FRANCISCO BRENNAND: DISCURSO DA ARTE E REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem.

Orientadora: prof^a. Dr^a. Nadia Pereira da Silva Gonçalves de Azevedo

Recife

2019

C376s Cavalcanti, Cristiane Renata da Silva

Série Chapeuzinho Vermelho de Francisco Brennand: discurso da arte e representações do corpo feminino / Cristiane Renata da Silva Cavalcanti, 2019. 155 f.: il.

Orientadora: Nadia Pereira da Silva Gonçalves de Azevedo

Tese (Doutorado) - Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Pósgraduação em Ciências da Linguagem. Doutorado em Ciências da Linguagem, 2019.

1. Análise do Discurso. 2. Memória Discursiva. I. Brennand, Francisco, 1927-II. Título.

CDU801

Ficha catalográfica elaborada por Mércia Maria R. do Nascimento – CRB-4/788

FRANCISCO BRENNAND'S THE LITTLE RED RIDING HOOD SERIES: ART SPEECH AND REPRESENTATIONS OF THE FEMALE BODY

Keywords: Discourse Analysis. Francisco Brennand. Effects of senses. Body and memory. Discursive Memory.

Área de concentração: Linguística.

Titulação: Doutorado em Ciência da Linguagem.

Banca examinadora: Profa. Dra. Nadia Pereira da Silva G. de Azevedo

Prof^a. Dr^a. Fabiele Stockmans De Nardi/UFPE

Prof^a. Dr^a. Maria Virgínia Leal/UFPE

Prof^o. Dr^a. Rossana Regina Guimarães Ramos Henz/UNICAP

Profo, Dra, Wanilda Maria Alves Cavalcanti/UNICAP

Data da defesa: 26 / 06 / 2019.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Linguagem.

CRISTIANE RENNATA DA SILVA CAVALCANTI

A SÉRIE CHAPEUZINHO VERMELHO DE FRANCISCO BRENNAND: DISCURSO DA ARTE E REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO

Aprovada em 26 / 06 / 2019

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem.

Prof. Dr. Nadia Pereira da Silva G. de Azevedo
Orientadora - Universidade Católica de Pernambuco

Prof. Dr. Rossana Regina Guimarães Ramos Henz
Examinador Interno - Universidade Católica de Pernambuco

Prof. Dr. Wanilda Maria Alves Cavalcanti
Examinador Interno - Universidade Católica de Pernambuco

Prof. Dr. Fabiele Stockmans De Nardi UFPE
Examinador Externo - Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Maria Vingina Leal
Examinador Externo - Universidade Federal de Pernambuco

A meu pai (in memoriam), que certamente teria gostado muito de ler este trabalho e estaria envaidecido pela minha conquista. À minha mãe, que sempre está presente em todos os momentos da minha vida.

"[...] o fato de que existia assim o outro interno em toda memória é, ao meu ver, a marca do real histórico como remissão necessária ao outro exterior, quer dizer, ao real histórico como causa do fato de que nenhuma memória pode ser um frasco sem exterior". (PÊCHEUX, 2010, p.56)

"A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens" (LE GOFF, 1994, p. 477).

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me dá sempre força e perseverança para seguir em frente, apesar das dificuldades.

Aos meus pais, Raquel e Antônio (in memoriam), a eles todo o meu amor, reconhecimento e minha gratidão, pois cada um à sua maneira, sempre apoiaram os meus projetos.

Às minhas irmãs, sobrinhos, amigas, pelo incentivo em todos os momentos e projetos da minha vida.

À Prof^a Nadia pelas leituras, pelas conversas e pela paciência.

À Prof^a Silmara, por me apresentar a Análise de Discurso, pelo incentivo, pela paciência, pelos valiosos comentários no exame de qualificação, pelas sugestões e, principalmente, por ter reconhecido, antes de qualquer outra pessoa, meu potencial para percorrer esse caminho. Não tenho como expressar minha gratidão à senhora professora.

A Francisco Brennand e à Marinez Teixeira, Bibliotecária da Oficina Cerâmica Francisco Brennand, por estarem sempre disponíveis e por terem cedido todo material do *corpus* da pesquisa e outros estudos dedicados ao artista Plástico Francisco Brennand.

À Prof. Maria Virgínia Leal, pelos valiosos comentários no exame de qualificação, os quais, com certeza, ajudaram significativamente na pesquisa.

Aos meus colegas de turma, que, em algum momento da jornada, contribuíram com uma palavra, discussões produtivas, bons momentos compartilhados, abraços amigos.

Aos professores que comporam a banca de defesa, pela leitura atenta e as muitas contribuições decorrentes da defesa desta tese.

Aos professores que foram meus mestres, nesse percurso de quatro anos, que contribuíram para a realização deste trabalho em diferentes momentos (durante as aulas na UNICAP, compondo as bancas dos exames de qualificação de área, ou se dispondo a fazer a leitura da tese em sua fase final).

Aos amigos que fiz na UNICAP, durante esses quatro anos, em especial aos companheiros de congressos.

Aos colegas de profissão – professores que ainda acreditam na Educação brasileira – pela possibilidade de compartilhar as experiências, as conquistas e também as dificuldades de cada dia.

A minha mãe, que está sempre comigo e nunca mediu esforços para que eu continuasse na busca pelos meus objetivos.

RESUMO

Este trabalho se inscreve num movimento recente de pesquisas em Análise do Discurso de linha francesa (AD) que investiga o discurso artístico. Seu objetivo foi analisar como se constituem efeitos de sentidos da série Chapeuzinho Vermelho do artista plástico pernambucano Francisco Brennand. Nosso estudo propõe assim analisar o discurso que se inscreve no campo da arte enquanto discurso, marcado por um lugar de dizer da história e ideologia, considerando a noção de corpo como uma materialidade discursiva, assim como a arte, situando-os entre a língua e o sujeito, constitutivo de sentidos. Nosso corpus foi constituído por 40 telas da série intitulada Chapeuzinho Vermelho do artista plástico pernambucano Francisco Brennand, a fim de analisar as tramas de sentidos possíveis que se realizam nestes discursos e os gestos de interpretação que se instauram nas obras do artista, possibilitando novos dizeres. Para tanto, nossa reflexão recaiu sobre a observação do funcionamento discursivo da série, do processo de produção de sentidos diante da influência da exterioridade na constituição das formações discursivas e ideológicas que se marcam no discurso da série; do modo como o funcionamento da memória discursiva implica sentidos nela e de que forma a nocão de corpo pode ser explorada nestas, a fim de buscarmos o entendimento de como estes discursos funcionam e produzem sentidos. Nosso objetivo é compreender e analisar o modo como se constituem os efeitos de sentidos da série e pretendemos compreender a relação discursiva da imagem através dos objetivos específicos: Observar a formação discursiva possível no funcionamento da série; Considerar o modo como a memória discursiva implica na significação dos sentidos, através dos movimentos parafrásticos e polissêmicos e Analisar o discurso do corpo nas obras do artista plástico pernambucano. Resultando, dessa maneira, nos possíveis gestos de interpretação do corpo imagem e suas formações imaginárias a respeito do corpo feminino e suas representações. Além disso, observamos que o trabalho pressupõe a perene incompletude dos fatos da linguagem, compreendendo que o dizer sempre será ponto de deriva para outros sentidos. Isso nos permite afirmar que o processo de produção de sentidos das telas, por sua natureza verbo-visual, ocorre a partir da relação entre suas condições imediatas de produção e o interdiscurso, elementos constitutivos do discurso. Assim, através da rememoração dos fatos e dos discursos, materializados nas imagens, acreditamos que esta pesquisa contribui para refletirmos sobre a importância da mobilização da memória que intervém na produção de sentidos nas telas, articulando a AD e a arte.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Francisco Brennand. Efeitos de sentidos. Corpo e memória. Memória Discursiva.

ABSTRACT

This work is part of a recent research movement in French Speech Analysis (AD) that investigates artistic discourse. His objective was to analyze how the effects of senses of the series Little Red Riding Hood by the artist Pernambuco Francisco Brennand constitute. Our study thus proposes to analyze the discourse that is inscribed in the field of art as discourse, marked by a place of saying of history and ideology, considering the notion of body as a discursive materiality, as well as art, situating them between the language and the subject, constitutive of meanings. Our corpus consisted of 40 screens from the series entitled Little Red Riding Hood by the artist from Pernambuco, Francisco Brennand, in order to analyze the plots of possible meanings that are realized in these speeches and the gestures of interpretation that are established in the works of the artist, making possible new words. In order to do so, our reflection was based on the observation of the discursive functioning of the series, on the process of producing meanings in the face of the influence of exteriority on the constitution of the discursive and ideological formations that are marked in the discourse of the series; the way in which the functioning of discursive memory implies senses in it and in what way the notion of body can be explored in these, in order to seek the understanding of how these discourses function and produce meanings. Our objective is to understand and analyze the way in which the effects of senses of the series are constituted and we intend to understand the discursive relation of the image through the specific objectives: To observe the possible discursive formation in the series functioning; Consider how the discursive memory implies the signification of the senses, through the paraphrastic and polysemic movements and Analyze the discourse of the body in the works of the plastic artist from Pernambuco. Resulting, in this way, in the possible gestures of interpretation of the image body and its imaginary formations regarding the female body and its representations. In addition, we observe that the work presupposes the perennial incompleteness of the facts of the language, understanding that the saying will always be point of drift towards other senses. This allows us to affirm that the process of production of the senses of the screens, by its verbal-visual nature, occurs from the relation between its immediate conditions of production and the interdiscourse, constitutive elements of the discourse. Thus, through the recollection of facts and discourses, materialized in the images, we believe that this research contributes to reflect on the importance of the mobilization of memory that intervenes in the production of meanings on the screen, articulating AD and art.

Keywords: Discourse Analysis. Francisco Brennand. Effects of senses. Body and memory. Discursive Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 ANÁLISE DO DISCURSO	18
1.1 O mesmo e o diferente no discurso	22
1.2 Formações discursivas	28
1.3 Imagens em seus trajetos de memória	33
2 PERCURSO DA ARTE	40
2.1 A arte como discurso	44
2.2 Materialidade significante: a imagem	53
3 CORPO NA PERSPECTIVA DISCURSIVA	58
3.1 Corpo imagem: materialidade discursiva	61
3.2 Representações do corpo feminino	65
4. METODOLOGIA	79
4.1 O possível discurso fundador de Chapeuzinho Vermelho	83
4.2 A série Chapeuzinho Vermelho	86
5 CORPUS E DISPOSITIVO ANÁLITICO	93
5.1 A noção de trajeto temático e os recortes no material de análise	94
5.2 As análises	96
PARA UM EFEITO DE FIM	117
REFERÊNCIAS	121
ANEXOS	129

INTRODUÇÃO

Nosso objetivo principal é compreender e analisar o modo como se constituem efeitos de sentidos da série Chapeuzinho Vermelho, do artista plástico pernambucano Francisco Brennand. Pretendemos contribuir, com esta tese, para uma reflexão sobre a importância de se pensar mais análises com discursos imagéticos. Acreditamos que esse é um território que precisa ser mais explorado pelos analistas de discurso e que deve, cada vez mais, ser descoberto entre as diferentes práticas de linguagem da AD.

As discussões presentes nesta tese são, de certa forma, é uma continuidade da pesquisa de Mestrado, a qual nos permitiu pensar a imagem como discurso, na perspectiva da Análise do Discurso (AD), assim como refletirmos sobre a relação constitutiva da imagem de modo heterogêneo e que fazem surgir sentidos de acordo com a Formação Discursiva e as diferentes posições-sujeito em que ela pode estar imersa.

Ao provocar tais deslocamentos, pretendemos compreender a relação discursiva da imagem; os nossos objetivos específicos visam a: 1) Observar a formação discursiva sobre o corpo feminino da série, buscando perceber dois movimentos na produção de sentidos: o do mesmo e o do diferente; 2) Considerar o modo como o funcionamento da memória implica na significação dos sentidos, isto é, quais são os efeitos de sentido que o funcionamento do interdiscurso produz para os interlocutores, através dos movimentos parafrásticos e polissêmicos, por meio do discurso cristalizado na literatura a respeito da história de Chapeuzinho Vermelho, relacionando-as aos gestos de interpretação do artista Brennand; 3) Analisar o discurso sobre o corpo nas telas do artista plástico pernambucano, compreendendo suas formações imaginárias a respeito do corpo feminino e suas representações.

O que nos instiga em nosso *corpus* é entender que a materialidade imagética também é constitutiva de sentidos e os produz desvinculada da materialidade verbal. É possível tecer gestos de interpretação e visualizar os sentidos produzidos pela imagem.

Observamos que no funcionamento do discurso imagético, os efeitos de sentido são produzidos e se rompem da mesma maneira que qualquer outro discurso e possui qualidades polissêmicas e não transparentes. Outros fundamentos importantes da AD para nosso trabalho foram as noções de Paráfrase e Polissemia. Orlandi nos lembra que

"a linguagem se faz na articulação desses grandes processos", que há tensão constitutiva do discurso: a paráfrase e a polissemia; o mesmo e o diferente (ORLANDI, 1987,p.27). Também foi importante para nosso trabalho a noção de imagem como materialidade significante nos processos discursivos analisados.

Outro fator que procuramos trazer foi como a imagem constrói seus trajetos de memória, tentamos mostrar que imagem e memória estão ligadas. A imagem pode escapar a qualquer interpretação determinada e tem um número infinito de sentidos. Ela constitui sua materialidade significante em sua formulação, também compreendemos que ela possui uma perspectiva materialista e o trabalho simbólico sobre o significante. Contudo, também possui equivocidade o que nos permite olhar para a oposição na sua falta, o que desloca sentidos na imagem em seus trajetos de memória. Trabalharemos tais noções, assim como seu constructo teórico, no capítulo 1.4 desta tese.

Buscamos também refletir que a arte também é discurso e nos apoiamos nas palavras de Orlandi, a sustentação necessária para nossa consideração: "dizer não é apenas informar, nem comunicar, é também reconhecer pelo afrontamento ideológico. Tomar a palavra é um ato dentro das relações de um grupo social" (ORLANDI, 2009, p.34). Deste modo, durante o processo de análise de um objeto artístico, há essa inquietação, na relação do sujeito com a obra, o que se constitui num ato. É desta maneira que entendemos a arte como discurso.

Na sequência deste trabalho, trataremos o corpo pelo viés do gesto de interpretação do ponto de vista da AD que determina direções de sentidos, pois o olhar é sempre olhar pelo discurso. Assim, para nós, "o corpo seria o lugar de simbolização onde se marcariam os sintomas sociais e culturais desses equívocos – tanto os da língua quanto os da história" (LEANDRO FERREIRA, 2013, p. 78).

É através dele que poderemos visualizar o sujeito. O corpo é efeito de linguagem. O corpo discursivo "se constrói pelo discurso, configura-se em torno de limites e se submete à falta" (Ibidem, p. 78). O corpo é o lugar da falha estruturante, falta que se completa pela ausência. Porém o que desliza no corpo é estruturante do sujeito, enquanto sujeito inserido em exterioridade.

O corpo na perspectiva discursiva é entendido por nós como uma linguagem, como uma forma de subjetivação e, por isso mesmo, tem relação próxima ao discurso. Logo, corpo e discurso se inter-relacionam no campo da AD, pois vemos o corpo da mesma maneira que pensamos o discurso, conforme refletido por Pêcheux (2010),

alicerçado na relação entre linguagem, história e ideologia e na concepção de um sujeito interpelado e afetado pelo inconsciente. Por esse viés, encontramos espaço para inscrever o corpo como um objeto discursivo, submetido à complexa rede de formulações com que lidamos nesse tenso campo discursivo e todo capítulo três da tese está dedicado a ele.

Elegemos como objeto analítico quarenta exemplares pictóricos da série do artista plástico Francisco Brennand cujo título é Chapeuzinho Vermelho. Entre os questionamentos a que nos propomos a buscar novas perspectivas, para o entendimento acerca dos funcionamentos dos modos de significar das imagens e seu jogo de memória discursiva, colocamos alguns questionamentos iniciais que nortearão nosso trabalho de investigação: a) Quais Formações Discursivas a série "Chapeuzinho Vermelho" carrega?; b) É possível compreender uma memória discursiva na série Chapeuzinho Vermelho de Francisco Brennand?; c) O corpo, pensado na imagem artística em sua materialidade não-verbal, é um fator que também determina o efeito de sentido das telas?; d) Como se produzem as formações imaginárias a respeito do corpo feminino e suas representações?

Assim para alcançarmos uma análise discursiva possível da maneira como se constituem os efeitos de sentidos da série Chapeuzinho Vermelho pintada por Francisco Brennand, é possível pensar, de forma descritiva e analítica, maneiras de realizar análises de imagens em AD, sem se ancorar ao verbal. Tal discussão que ao longo do século só admitia essa ancoragem, torna-se para nós possível.

Reconhecemos na nossa prática analítica a imbricação destas materialidades significantes fazendo o recorte analítico através de quatro trajetos temáticos, bem como recortes analíticos das imagens, tentando explorar sua relação com a memória discursiva. Buscaremos os sentidos da materialidade significante das imagens em seus lugares de inscrição. Ou seja, matéria significante atravessada pelo histórico e pelo social que produzem efeitos de sentidos.

Esperamos desta forma, realizar um gesto de interpretação das telas pela própria imagem na ordem discursiva. Desse modo, nosso recorte do *corpus* considera as inscrições históricas, sociais e ideológicas da imagem assim como sua característica. Ou seja, tentamos assumir a pluralidade deste discurso e seus diferentes funcionamentos, em sua composição material, observando como este discurso artístico funciona.

Neste contexto, ao buscar as materialidades destes dizeres, tomamos como base teórica principalmente Pêcheux, Courtine, Orlandi e Ferreira como textos fundantes da teoria da AD. Principalmente Pêcheux e Courtine, em suas formulações dos conceitos analíticos e possibilidades de análise de diferentes materialidades significantes, entre elas, a imagem. Orlandi, por todas as contribuições e avanços da AD no Brasil. Ferreira pela importantíssima e incalculável contribuição de pensar o corpo também como materialidade significante na AD brasileira.

A importância de realizarmos esta pesquisa se justifica principalmente pela finalidade de contribuir, tanto com a AD, quanto com as análises na área do não-verbal, no que diz respeito ao desenvolvimento de dispositivos analíticos.

A organização capitular procura percorrer questões teóricas e analíticas do campo do discurso, do percurso da arte e da imagem como materialidade significante e do corpo. A primeira parte da tese procura discutir algumas noções teóricas basilares da Análise do Discurso como a Paráfrase e a Polissemia, Formações Discursivas, a imagem e seus trajetos de memória. No *Percurso da Arte* fizemos um resgate histórico dos dizeres da arte no decorrer dos séculos e como eles marcaram cada período, discorremos um pouco sobre a arte como discurso e a imagem como materialidade significante.

Já em Corpo na perspectiva discursiva, intentamos compreender o corpo pelo viés do gesto de interpretação do ponto de vista do discurso da AD que determina direções de sentidos; ou seja, o corpo é tratado como uma linguagem, como uma forma de subjetivação e, por isso mesmo, tem relação discursiva. Também discorremos sobre o corpo imagem e sua materialidade discursiva, o discurso do corpo que no caso do nosso *corpus* interpretamos como se dão essas representações do corpo feminino no mundo contemporâneo o que nos solicita que percorramos um caminho, pela história, de que modo ele foi pensado e produzindo sentidos ao longo dos tempos.

Aos tratamos, posteriormente, do nosso percurso metodológico, tecemos um breve histórico sobre o artista plástico Francisco Brennand e a série titulada Chapeuzinho Vermelho a qual é nosso *corpus* de análise. Em *Corpus e Dispositivo Analítico*, retomamos algumas questões pertinentes às telas que compõem a série, das quarenta obras, recortamos vinte e uma telas que fazem parte do nosso *corpus*, a fim de

tentarmos mobilizar os conceitos fundantes de nossa análise, seguindo com a descrição e gestos de interpretações pontuando as inscrições das obras no cenário social, histórico e ideológico em que estão imersas.

1 ANÁLISE DO DISCURSO

Este capítulo se propõe a traçar um panorama da Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD), enfatizando suas principais concepções teóricas, marcando, em especial, os conceitos selecionados para esta tese.

A AD despontou no ano de 69 na França num momento de luta política. Essa nova tendência do pensamento linguístico, preocupada com a questão do sentido, está diretamente ligada ao filósofo Michel Pêcheux (MALDIDIER, 1994), e se representa a partir de deslocamentos com relação a elementos provenientes de três áreas de conhecimento diferentes: a Linguística, a Psicanálise e o Materialismo Histórico.

Com a contribuição desses três domínios disciplinares do século XX, surgiu a Análise de Discurso, uma disciplina de entremeio, discutindo sobre a língua(gem) nas correlações entre a diferença das características teóricas destas disciplinas.

Chamo de entremeio essas formas de disciplinas que não são, ao meu ver, interdisciplinares. Elas não se formam entre disciplinas, mas nas suas contradições. A AD trabalha no entremeio, fazendo uma ligação, mostrando que não há separação estanque entre a linguagem e sua exterioridade constitutiva (ORLANDI, 2012, p. 24-25).

A AD trata da opacidade nas três regiões do conhecimento: no marxismo, a não transparência na história; na psicanálise, a não transparência do sujeito; e na linguística, a não transparência da língua.

No que concerne à Linguística, Pêcheux (1969) critica inicialmente o fato de terem feito dela a ciência piloto no campo das Ciências Sociais, a partir do conceito de língua como sistema ou estrutura tomado como objeto de estudos. O fundador da AD discordava dessa primazia atribuída à língua, porque a acepção científica de Saussure excluía do campo da Linguística elementos fundamentais referentes às relações entre a linguagem e o seu exterior. Como afirma Orlandi, ao retomar a crítica feita por Pêcheux (1969):

A linguística, na vaga do estruturalismo, se colocou como ciência piloto das ciências humanas. Como retorno, foram-lhe colocadas questões que se originam nessa sua relação com as outras ciências. No entanto, elas ficaram sem resposta, pois para se constituir nesse lugar, a linguística teve,

justamente, de se livrar disso que interessa mais de perto às outras ciências humanas e sociais e que diz respeito à relação da linguagem com a exterioridade (ORLANDI, 2008, p. 33).

Assim, a Linguística se constitui pela afirmativa da transparência da linguagem: ela tem seu próprio objeto, a língua, e esta tem sua ordem própria. Por sua vez, a AD atravessa esse efeito da transparência da linguagem, da literalidade do sentido, identificando sua opacidade, seus efeitos de sentidos diversos e variantes, analisando como o sujeito é interpelado pela ideologia e assim, desnaturalizando o que parece evidente.

Com relação à Psicanálise, podemos dizer que a teoria psicanalítica de Lacan sempre foi tratada de modo discreto por Pêcheux, entretanto, essa influência de Lacan na AD sempre foi, ao mesmo tempo, encoberta e decisiva. Isto pode ser observado na proposta do quadro epistemológico geral da AD sugerido por Pêcheux e Fuchs (PÊCHEUX [1969], 2010 p.160), onde lemos:

Ele [o quadro epistemológico] reside, a nosso ver, na articulação de três regiões do conhecimento científico:

- 1. O materialismo histórico, como teoria das formações sociais e de suas transformações, compreendida aí a teoria das ideologias;
- 2. A linguística, como teoria dos mecanismos sintáticos e dos processos de enunciação ao mesmo tempo;
- A teoria do discurso, como teoria da determinação histórica dos processos semânticos.

Oriundo dos marxistas, vêm o Materialismo Histórico, de onde deriva a ideia da viabilidade de tratar os fatos históricos como constitutivos da própria cientificidade que uma ciência das Formações Sociais necessitava. Na historicidade que atravessa os processos sociais que se enlaçam compondo as condições de produção de uma dada formação social está a sustentação científica para as ciências sociais conseguirem ver além da prática técnica e empírica. Esse fundamento permite à AD conceber o sentido como correlacionado, unido a um já-lá inscrito no interdiscurso. Pêcheux [1975] (2009) aponta para a segunda e maior contribuição do marxismo à Análise de Discurso: a ideologia como elemento que subjaz a todo processo de início de uma ciência.

No ambiente estruturalista instável dos anos 1960, há o início da teorização que vai, ao longo da obra de Pêcheux, solidificar essa relação de filiação da AD ao Materialismo Histórico, colocando como centro de interesse "a superestrutura ideológica em sua ligação com o modo de produção que domina a formação social considerada". (PÊCHEUX, 2010, p. 162)

É entendido que o grande feito resultante da reflexão com relação à entrada da noção de ideologia nas ciências da linguagem foi possibilitar a Pêcheux dar maior sustentação à volubilidade da linguagem, exatamente pela demarcação do ideológico. A noção marxista fundamental exprime nos trabalhos de Pêcheux, uma filiação madura, capaz de recuperar fundamentos sem por eles se deixar iludir. Este modo de filiação está contemplado no texto de Pêcheux, em que se explicitam de maneira mais clara as relações entre linguística e o modo de produção que governa a formação social considerada. A ideologia e a linguagem estabelecem, assim, elos que vão se adelgando ao longo do percurso teórico até entrelaçarem-se num não-todo que compõe objetos.

Ainda que o estruturalismo marque o tempo das conexões fundadoras, ele não significa a grade estrutural que seria capaz de aprisionar. Ele serve sim como lugar de onde Michel Pêcheux questiona exclusões e/ ou separações que a filiação de tal paradigma provoca, trazendo, assim, para o campo dos estudos da língua(gem) a ideologia, adotada como constitutiva. Como já se apontou, inicia-se a perseguir o ponto onde a ciência e a ideologia podem constituir 'uma subjetividade não subjetivista' (PÊCHEUX, 2009, p. 121).

É a partir do Materialismo Histórico que é feita a sugestão de novos objetos, no caso do discurso, abertamente posta no tocante à ideologia. Assim, este materialismo é uma teoria das formações sociais e de suas mudanças, compreendendo a conjetura das ideologias. Assim, falar no legado do materialismo histórico é também pensar no real afetado pelo simbólico da história. "O homem faz história, mas esta também não é transparente a ele" (ORLANDI, 2008, p. 35-36). Portanto, a produção de sentidos se dá na união da língua com a história. Forma linguístico-histórica.

Este panorama de proposição de um deslocamento teórico que não mais discuta o que o texto significa, mas como ele significa, reintegrando o sujeito à língua e despontando a existência de uma relação entre a linguagem e sua exterioridade

constitutiva é a proposta da Análise de Discurso. Segundo Courtine, a Análise de Discurso é o "lugar de múltiplas tensões. Está dividida entre algumas maneiras de trabalho que a arrasta para a linguística e outras que a orientam para o lado da história" (COURTINE, 2006, p. 44).

Assim, à AD interessa observar a língua funcionando e produzindo sentidos por e para sujeitos, colocando em xeque a noção de interpretação em função da noção de compreensão. Quando se interpreta já se está preso em um sentido. "A compreensão procura a explicitação dos processos de significação presentes no texto e permite que possam "escutar", capturar outros sentidos que ali estão, compreendendo como eles se constituem" (ORLANDI 2012, p. 26).

A língua, o inconsciente e a ideologia estão todo o tempo imbricados, é esse atravessamento que permite entender que sujeito e sentido se constituem se constituindo, ou seja, a força do inconsciente/ideologia vai se marcar em algum lugar na memória. É nesse lugar que sujeito, linguagem e situação produzem as relações de sentido e, assim, produzem as subjetividades. "Pensando-se a subjetividade, podemos então observar os sentidos possíveis que estão em jogo em uma posição entre outras, subjetivando-se na medida mesmo em que se projeta de sua situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso". (ORLANDI, 2012c, p. 99).

O discurso, ainda segundo Orlandi (2012b), é o lugar onde se observa a correlação entre a língua e a ideologia, e como a língua produz sentido por/para sujeitos. Portanto, como nos ensina Pêcheux [1975] (2009), o discurso é efeito de sentido entre interlocutores, os efeitos se dão em função de que os sujeitos são afetados por memórias discursivas e pela ideologia.

Compreender como um discurso produz sentidos implica observar a relação deste com o sujeito e a ideologia. Trabalhando, assim, na reunião desses campos do saber, a Análise de Discurso perpassa em suas fronteiras e produz um novo corte de disciplinas, ao instituir um novo objeto que vai afetar essa configuração de conhecimento em sua totalidade: o discurso e como ele produz sentidos.

Dessa forma, é admissível entender que para que o discurso signifique sempre haverá a estreita afinidade que a memória discursiva mantém com os processos parafrásticos e polissêmicos requeridos pela AD. Tais processos estão conexos ao

sentido quanto à natureza do processamento de produção do discurso. Conforme Orlandi, (2001, p. 36), "todo discurso se faz na relação de tensão: entre o mesmo e o diferente." Iremos detalhar no próximo tópico esta relação imbricada que ambos possuem no discurso.

1.1 O mesmo e o diferente no discurso

De acordo com a perspectiva da AD, não podemos desvincular o discurso da memória discursiva. O que procuramos analisar é o efeito que os discursos produzem dentro da historicidade, ou seja, os deslocamentos possíveis, segundo os momentos históricos que afetam os sujeitos. O significado do "mesmo" pode ter regularidade; já o efeito de sentido, jamais terá. Ele está no discurso porque está na língua em relação ao sujeito e a história que o utiliza e o compartilha numa determinada sociedade, num determinado contexto histórico e ideológico.

Entendemos, que se dedicar ao mesmo e ao diferente no discurso das telas de Brennand, conforme proposto nas análises que trazemos nesta Tese, é descobrir retomadas e/ou disjunções nada acomodadas, uma vez que se trata de conflitos pela regularização e predomínio de sentidos.

sob o 'mesmo' da materialidade da palavra abre-se em meio ao jogo da metáfora como outra possibilidade de articulação discursiva. Uma espécie de repetição vertical, em que a memória se volta sobre si mesma, esburacando-se, perfurando-se antes de se desdobrar em paráfrase (PÊCHEUX, 2010, p. 65).

Poderíamos dizer que a retomada parafrástica se estabelece a partir da FD, Formação Discursiva, noção que será abordada no próximo tópico. A paráfrase é o movimento do discurso que autoriza ao analista o gesto de observar e descrever funcionamentos regulares, associando-os. Porém, essa nova enunciação do "mesmo" não é apenas a simples repetição. É necessário considerar que o produto desse processo de formulação parafrástica - a paráfrase - não pode ser abreviado geralmente à pura e simples repetição, pois a enunciação possui um caráter de irrepetibilidade.

A relação entre paráfrase e polissemia, necessária aos discursos, é a que permite "a fluidez dos sentidos" (ORLANDI, 1998), por meio do jogo entre o mesmo e o

diferente; da reprodução do mesmo, no caso dos movimentos parafrásticos, e de rupturas, deslocamentos nos processos de significação, no caso dos processos polissêmicos. Nos termos de Orlandi (2012, p. 36): "é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, se significam".

O movimento entre o diferente e o mesmo (polissemia e paráfrase, dessa maneira), revela como se efetiva o direcionamento da interpretação (gestos de leitura) na materialidade discursiva no trabalho de produção de memória constitutiva - quando gerada pela autoria coletiva (o diferente) e institucionalizada (o mesmo), quando originalizada pela autoria individual - desde que tal memória seja ilusoriamente legitimada no todo da organização social . (ORLANDI, 2003, p.168).

Deste modo, o funcionamento discursivo das obras que traçamos para análise se dá à luz da tensão, constitutiva da linguagem, entre paráfrase e polissemia. Notamos que o diferente está mais visível e presente neste funcionamento discursivo da arte, ao mesmo momento em que parte do processo de produção de sentidos, ora produz sentidos na regularidade, ora no diferente. Os sentidos parecem deslizar e as obras constituem uma falha no ritual da significação, desestabilizando, um "mundo semanticamente normal", conforme Pêcheux (2008, p. 34).

Sendo assim, segundo Orlandi (1984), "os sentidos não 'pertencem' a nenhum interlocutor, mas é produzido, enquanto efeito, no discurso constituído pelos/nos dois interlocutores em interação (ORLANDI, 1984, p. 16). Esse 'dizer para alguém' é uma prática social que se realiza pelo imaginário: é o jogo de imagens constituído em torno dos espaços de onde se fala que precisa ser observado no procedimento histórico da produção de sentidos.

Orlandi também afirma ser "difícil traçar fronteiras bem definidas entre o mesmo e o diferente, quando se pensa a linguagem do ponto de vista do discurso, dado que o funcionamento mesmo da linguagem se fundamenta numa tensão permanente entre tais processos" (idem, 2012, p. 36). Os primeiros seriam "aqueles por meio dos quais em toda enunciação existe sempre algo que se mantém, ou seja, o dizível, a memória"; os segundos seriam responsáveis "pelo deslocamento, pela ruptura de processos de significação".

Se, de um lado, a paráfrase representa o retorno aos mesmos espaços de dizer, se pelo processo parafrástico se produzem formulações diferentes do mesmo dizer sedimentado, estabilizado; de outro, os processos polissêmicos "jogam com o equívoco", produzindo o movimento dos sentidos. A "con-fusão" entre estes dois processos não fica sujeita à diferença no discurso. "Confusos, pois obscuros e transparentes, misturados ou combinados, difusos ou dispersos. O 'mesmo' e o 'diferente' às vezes não são passíveis de distinção no discurso". (ORLANDI, 2008, p. 50-51).

Apesar das materialidades discursivas serem erguidas na formulação do mesmo, parafraseando tudo o que já foi vivenciado (ouvido, lido, aprendido, intuído, percebido, entre outras ações), em determinados momentos é possível conseguir uma ruptura e experimentar um novo sentido no dito. E é nesse jogo que os sujeitos e os sentidos se movem, fazem seus percursos e seguem se (re)significando.

Ainda é pertinente acrescentar que:

se o real da língua não fosse sujeito à falha e o real da história não fosse passível de ruptura, não haveria transformação, não haveria movimento possível, nem dos sujeitos, nem dos sentidos. É porque a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falhas que o sujeito, ao significar, se significa. Por isso, dizemos que a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos, nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados (ORLANDI, 2012, p.37).

Orlandi também enfatiza que os sentidos do discurso se dão pela deriva da distinção mesmo/diferente. "Situação particular de significação em que jogam o sentido e o seu duplo: in-diferença, in-significância, in-disciplina, in-constância" (ORLANDI, 2008, p. 51). O jogo da paráfrase e da polissemia atua fundamentalmente no estabelecimento do um, do mesmo e da permanência do sentido. A verticalidade (o interdiscurso, o repetível), ao mesmo tempo, afixa e desconserta qualquer origem.

De tal modo, "a produção de sentido é estritamente indissociável da relação de paráfrase entre sequências tais que a família parafrástica destas sequências constitui o que se poderia chamar a 'matriz do sentido'. (PÊCHEUX, 2010, p. 167). Tal afirmação

de que a paráfrase é a matriz do sentido também é citada por Orlandi ([1999] 2013, p.38) que diz que "não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo, e o diferente "é a fonte da linguagem um vez que ela é a própria condição de existência dos discursos pois se os sentidos – e os sujeitos – não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer".

A autora diz que "o mesmo é a sincronia de circulações distintas de significado no próprio objeto simbólico. Assim, o sujeito e os sentidos, pelo mesmo, estão sempre tangenciando o novo, o possível, o diferente, produzindo novos sentidos, deslocamentos, rupturas, efeitos do jogo da língua inscrito na materialidade da história" (ORLANDI, 2012, p. 38-39).

Descreveremos, assim, este funcionamento, em nossas análises, mostrando um pouco da sua amplitude, seus desdobramentos, seus diversos modos de deslizar sentidos. Assim, será possível verificar que nas obras ocorrem retomadas de pontos parafrásticos em movimentos polissêmicos.

Além disso, temos também a noção de produção discursiva de sentidos na AD que afirma que ao dizer, o sujeito está sempre significando (ou, interpretando o real da história ou realidade), retomando e renovando os processos de significação constitutivos de sua historicidade. "O sentido se torna, visível pela instituição, pelo consenso social" (ORLANDI, 2007, p.158). O sujeito ao formular seus sentidos, inscreve-se necessariamente no interdiscurso (no já-dito).

Tal formulação é determinada pela memória (ORLANDI, 2007, p. 143) que mobiliza sentidos. Este processo de produção discursiva tem sua materialidade na ordem do discurso, ao relacionar a ligação entre língua e história, ambas inseparavelmente em movimento. E mais, tal movimentação resulta da tensão entre o mesmo e o diferente, conflito que coloca a linguagem em funcionamento no processo de produção de sentidos.

É um processo que abrange, para além das formas de produção de sentidos nas relações sociais imediatas (relações de força de uma dada formação social), os sentidos precedentes, os conflitos existentes e o 'futuro' do processo significativo. Isto é, em uma formação social historicamente determinada, sendo a base linguística a mesma, os sentidos produzidos são diferentes, conforme as posições discursivas.

Pêcheux (2009) diz que o sentido é sempre uma palavra, uma expressão, uma proposição, por outra palavra, expressão ou proposição; e esse relacionamento, essa superposição, essa transferência (meta-phora), pela qual elementos significantes passam a se confrontar, de modo que se "revestem de sentido", não poderia ser pré-determinada por propriedades da língua (por exemplo, ligações "linguísticas" entre sintaxe e léxico); isso seria justamente admitir que os elementos significantes já estão, enquanto tais, dotados de sentido (PÊCHEUX, 2009, p. 239-240).

Seguindo este aspecto, não é possível considerar a linguagem como um sistema comunicativo que serviria somente para indicar ou informar o que 'existe', mas a existência das 'coisas' é resultado da sua constituição no âmbito da própria relação linguagem/ história; os sentidos só se produzem porque são históricos, e a história, por sua vez, só existe como tal porque faz sentido. Língua e história são processos inseparáveis. "A língua é mediação entre sujeito e mundo, não é idealizada como 'visão-percepção do mundo e, em seu limite, não é a origem do mundo' (PÊCHEUX, 2010, p. 173-174). Desse modo, a relação entre linguagem e exterioridade é ponto de passagem obrigatório na AD que se denomina "como teoria da determinação histórica dos processos semânticos" (PÊCHEUX, 2010, p. 164).

As condições de produção dos sentidos, enfim, estão vinculadas tanto às possibilidades enunciativas dos períodos históricos - reguladores da relação de um sentido com sentidos anteriores, com os sentidos não-ditos e com um 'futuro' dos sentidos - quanto àquilo que falha, que desloca os sentidos. Ambos os processos são resultado do trabalho da língua sobre a língua, trabalho esse que não tem sua origem no sujeito, mas que se realiza nele. Para a AD, sujeito e sentido constituem-se mutuamente. Os processos discursivos se realizam nas práticas discursivas do sujeito, mas por um "efeito em torno dos processos discursivos sobre a língua. Ela é pré-requisito indispensável de qualquer processo discursivo". (PÊCHEUX, 2009, p. 81).

Como a língua constitui a base da materialidade de processos discursivos, que são, por sua vez, processos de produção de significação fortemente articulados com processos sócios históricos, é necessário (re)conceituá-la enquanto objeto de conhecimento. Não se trata mais de classificar um sistema linguístico nem tão fechado, nem tão homogêneo ou estável como postulam os leitores/seguidores de Saussure, nem

como uma competência linguística universal interiorizada de maneira igual por sujeitos/falantes ideais.

Para a AD, a linguagem evidencia sua plasticidade, opacidade, no plano da produção de sentidos, com um caráter múltiplo. Discursivamente, não há estabilidade, unidade e linearidade sem dispersão, da mesma forma, não há homogeneidade sem heterogeneidade. E, refletindo melhor sobre estas ideias, não há história sem as práticas discursivas cotidianas que fixam ou podem modificar sentidos em conflitos/disputas. Cabe ao analista de discurso trabalhar neste entremeio.

Sabemos que as leis internas que organizam um sistema linguístico são constitutivamente afetadas (e necessárias) pela instabilidade dos significantes, por aquilo que os linguistas, imersos na ilusão da transparência dos sentidos e na vontade do formalismo, sempre colocaram à margem do sistema justamente porque mostra suas fissuras e possibilidades de transformação: o não-dito, o equívoco, os jogos de linguagem, as lacunas, os acréscimos, o heterogêneo... Assim, segundo as propostas de Pêcheux, a possibilidade da 'falha' é constitutiva da base linguística, afetando, desse modo, os processos discursivos em movimento.

Por outro lado, "a língua não se reduz, pois, ao jogo significante abstrato. Para significar ela é afetada pela História" (ORLANDI, 1995, p. 51). Em outras palavras, queremos dizer que é da ordem da língua a possibilidade de rompimento com a estabilidade do 'sistema'; isto não pertence à fala (em termos saussureanos) de um indivíduo que, de modo absolutamente consciente, seria o 'criativo senhor da sua língua". Mas é na prática discursiva dos indivíduos, interpelados em sujeitos duplamente afetados pela ideologia e pelo inconsciente, que se dá a possibilidade de desestabilização da base linguística e, assim da produção de novos sentidos.

Segundo Orlandi (1984), "os sentidos não 'pertencem' a nenhum interlocutor, mas é produzido, enquanto efeito, no discurso constituído pelos/nos dois interlocutores em interação (ORLANDI, 1984, p. 16). Esse 'dizer para alguém' é uma prática social que funciona pelo imaginário: é o jogo de imagens constituído em volta dos espaços de onde se diz que precisa ser observado no processo histórico da produção de sentidos. São muitas as produções de sentidos que circulam em uma formação social,

caracterizando as diferentes regiões do dizer, mas os sentidos de palavras, expressões e enunciados dependem de seu pertencimento a uma formação discursiva.

Devemos acentuar, então, a importância do estudo discursivo na sua maneira de constituição dos sentidos para uma melhor compreensão dos efeitos de homogeneização, que permitem a inscrição da língua na exterioridade quando, diante dos acontecimentos, existem produções continuadas de sentidos presentes nas Formações Discursivas, que discutiremos na próxima seção.

1.2 Formações discursivas

O conceito de Formação Discursiva, de agora em diante FD, é central para o quadro teórico da AD. Ele sinaliza a constante tensão a que a teoria da AD submete o discurso, ao trabalhar o limite tênue entre a regularidade e a instabilidade dos sentidos no discurso. A tal conceituação, Pêcheux & Fuchs, atualizando e pensando nas perspectivas da AD, acrescentam:

É este fato de toda sequência pertencer necessariamente a uma formação discursiva para que seja 'dotada de sentido' que se acha recalcado para o (ou pelo) sujeito e recoberto para este último, pela ilusão de estar na fonte do sentido, sob a forma da retomada pelo sujeito de um sentido universal preexistente [...] (PÊCHEUX, FUCHS[1975] 2010, p. 167-168).

É próprio das FDs dissimular como transparentes os sentidos que são produzidos historicamente em seu interior. No entanto, embora o sujeito ao falar tenha a ilusão de sua enunciação como única, exclusiva e sempre nova, como dissemos, todo sentido nasce de outro e aponta para alguma direção: os sentidos migram entre as regiões constitutivas das FDs. Uma FD deve ser considerada como "uma unidade dividida, uma heterogeneidade com relação a si mesma" (COURTINE, 1982, p. 245).

Nesta distinção das FDs, em que suas fronteiras estão em constante processo de estabilização/desestabilização, encontramos a tensão constitutiva dos processos de produção de sentidos, realizando-se no antagonismo entre o mesmo e o diferente, o um e o plural, a repetição e a diferença na repetição, pois toda FD é invadida por sentidos outros, vindos de outras FDs, como resultado da intervenção do interdiscurso, sob a

forma de pré-construídos e 'saberes' partilhados socialmente, cuja historicidade se apaga para o sujeito.

E é ainda Pêcheux (2009) quem fala das FDs com relação à produção de sentidos:

O próprio de toda formação discursa é o de dissimular, na transparência do sentido que nela se forma, a objetividade material contraditória do interdiscurso determinante desta formação discursiva como tal, objetividade material que reside sempre, 'antes, independentemente (PÊCHEUX, 2009, p. 149).

A inserção do sujeito, neste conjunto da exterioridade, como pensante ilusório de sua realidade e detentor de suas significações na existência da exterioridade é afetado pela ideologia quando produz sentidos em sua relação com a formação discursiva.

As posições sustentadas pelos sujeitos, em uma formação ideológica, determinarão o sentido produzido pelas palavras e expressões ou, como define Pêcheux (2009, p. 146),

a ideologia que, através do 'hábito' e do 'uso', está designando, ao mesmo tempo, o que é e o que deve ser, e isso, às vezes, por meio de desvios linguisticamente marcados entre a constatação e a norma e que funcionam como um dispositivo de 'retomada do jogo'. É a ideologia que fornece as evidências pelas quais 'todo mundo sabe' o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado 'queiram dizer o que realmente dizem' e que mascaram, assim, sob a 'transparência da linguagem', aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados.

Com relação à Formação Discursiva, a primeira formulação deste conceito aparece em *Semântica e Discurso* (PÊCHEUX, 2009) e constitui um grande momento de teorização de mudanças: propondo uma teoria materialista do discurso (IDEM, 2009, p.77-84) Pêcheux acentua o fato de que é sobre a base linguística que se desenvolvem os processos discursivos, mas, ao mesmo tempo, todo processo discursivo se inscreve numa relação ideológica de classe fundada pela contradição.

A reflexão sobre esse caráter contraditório e desigual leva Pêcheux a retomar o conceito de FD e acrescenta, a esta antiga proposição, a discussão sobre a materialidade do interdiscurso, isto é, o fato de que toda FD dissimula, pela transparência do sentido

que nela se constitui, sua dependência com respeito ao "todo complexo com dominante das formações ideológicas." (PÊCHEUX, 2009, p. 235-236).

De tal maneira, a instabilidade e a heterogeneidade das FDs tornam mais complexa a tarefa do analista de discurso, já que, a partir de então, "é preciso poder explicar o conjunto complexo, desigual e contraditório das formações discursivas em jogo numa situação dada, sob a dominação do conjunto das formações ideológicas, tal como a luta ideológica das classes determina." (PÊCHEUX, 2009, p. 257).

Encontramos, na história conceitual da FD, a distinção entre língua e processos discursivos que é determinante para o trajeto em direção à heterogeneidade: os processos discursivos constituem a fonte da produção dos efeitos de sentido no discurso e a língua, pensada como "relativamente autônoma", é o lugar material no qual se realizam esses efeitos de sentido. As fronteiras que separam aquilo que provém da autonomia relativa da língua e aquilo que provém da determinação das FDs são instáveis:

todo discurso 'concreto' é determinado *duplamente*, de um lado, por formações ideológicas que remetem esse discurso a formações definidas, por outro lado, pela autonomia relativa da língua; no entanto, sustentamos que *não é possível traçar a priori* uma linha de demarcação entre o que é derivado de uma ou de outra dessas determinações. (PÊCHEUX, 1975, p. 94).

Considerando as FDs como sendo cada vez mais instáveis, Maldidier (2003) proporá que a AD tome como objeto "as invasões, os atravessamentos constitutivos" "do trabalho espontâneo da contradição", desigual e interiormente subordinada de formações discursivas". Assim, a partir do anúncio de "um tema novo, o de heterogeneidade" (MALDIDIER, 2003, p. 65), permitiu-se colocar nova consideração em relação ao corpus. Tomando a FD no interior dessa diversidade, ela não remete mais a lugares enunciativos pensados como um exterior ideológico e passa a ser buscada na disseminação dos lugares enunciativos.

No plano da constituição do *corpus*, que determina sua formulação, a inscrição dos enunciados em um conjunto de formulações — como um "nó em uma rede" — torna mais complexa a noção de "condições de produção", pensada agora como articulação de vários enunciados.

Courtine desenvolveu a noção de FD, na medida em que ele estimulou a interlocução entre a obra de Pêcheux e as propostas de Foucault, embasando as análises das inter-relações entre a materialidade do discurso e a História. Esse gesto de releitura das propostas de Foucault, segundo Courtine (2006), não significa "aplicá-lo" à AD, mas "fazer trabalhar sua perspectiva no interior da formação discursiva" (COURTINE, 2006, p. 69).

Ele propôs pensar a FD como "fronteiras que se deslocam", cuja circulação é impulsionada pela memória discursiva. Para Courtine, essa noção está subjacente às análises realizadas por Foucault em *A Arqueologia do Saber* (1969), isto é, a ideia de que toda formulação possui, em seu "domínio associado" outras formulações que ela repete, refuta, transforma, nega, enfim, em relação às quais produzem certos efeitos de memória específicos. Trata-se, portanto, de inserir na essência da noção de FD a problemática da memória, cujo trabalho produz a lembrança ou o esquecimento, a reiteração ou o silenciamento de enunciados.

Articulado a esta tese fundamental do papel da memória, todo um conjunto de noções foucaultianas é integrado ao conceito de FD (*acontecimento, práticas discursivas, arquivo* etc.), fortalecendo a ideia de uma articulação dialética entre singularidade e repetição, regularidade e dispersão. Essa discussão constitui o território da História como o campo das FDs.

Isso torna possível enxergar, na disseminação de enunciados, certas regularidades nos acontecimentos discursivos, pois todo conjunto de textos que pertencem a uma mesma FD, insere-se em um campo em que podem ser estabelecidas ideologias, identidades formais, sequências temáticas, metáforas de conceitos, jogos polêmicos, segundo regras específicas das práticas discursivas de um certo espaço e tempo.

Dessas redes, decorre o fato de que, desde sua procedência, o enunciado se delineia em um campo enunciativo onde tem lugar e posição, que apresenta relações possíveis com o passado e que abre um efeito de futuro ocasional, isto é, que o insere na rede da História e, ao mesmo tempo, o constitui e o determina.

Pêcheux (2008) ressalta que o que se entende por "conjunto de traços e pistas" pode ser aproximado daquilo que se chamou de "ideologia" ou "universo de

representações e de crenças". Essas redefinições levam à incorporação de novos termos na AD: a heterogeneidade que se associa à ideia da alteridade ("presença do discurso do outro como discurso de um outro e/ou discurso do Outro"), as relações entre intradiscurso e interdiscurso passam a serem buscadas nas marcas da memória discursiva.

Tensionada pela memória, a FD incorpora, cada vez mais, a instabilidade e a dispersão dos sentidos que serão radicalizadas, no texto de Pêcheux: *Discurso, estrutura ou acontecimento*, a partir das noções de "deriva", de "desestruturação-reestruturação das redes e trajetos" que fundam a ideia de que "todo discurso é um índice potencial de uma agitação nas condições sócio históricas", um "trabalho de deslocamento" (MALDIDIER, 2003 p.31-34). A percepção dessa instabilidade leva a Pêcheux ([1975] 2010) a questionar a própria organização teórica e histórica da noção de FD:

Assim, a insistência da alteridade na identidade discursiva coloca em causa o fechamento dessa identidade, e com ela a própria noção de maquinaria discursiva estrutural, e talvez também a de formação discursiva (PÊCHEUX, [1969/1975] 2010, p. 310-311).

Incorporando essa inconstância radical, Pêcheux busca dar respostas a um momento histórico, no que concerne a questões políticas e analíticas, em que se estabelecia na sociedade na década de 1980. Na análise do autor sobre a movimentação discursiva que foi estudada em torno do enunciado "on a gagné", ele oferecia pistas basilares para pensarmos o valor histórico do conceito de FD que se associava à dispersão das redes de memória e dos caminhos sócio-políticos dos sentidos.

Tomando o trabalho discursivo da arte no espaço de memória e levando em consideração o jogo entre transparência e opacidade produzido pelas retomadas, deslocamentos e inversões de formulações que resultam em uma "espetacularização da política". Entendemos uma nova formulação que acompanha, portanto, a mudança do contexto histórico, dos meios tecnológicos de difusão e circulação dos discursos jornalísticos e midiáticos, onde o *corpus* do nosso trabalho está veiculado, que se tornam indissociáveis dos enunciados verbais e não-verbais e de outras materialidade discursivas que os sustentam, isto é, dos novos sentidos que "se inscrevem em formações discursivas diferentes"(ORLANDI, 2012, p.44).

Nestas relações entre os sujeitos e as situações, percebemos a importância da memória quando as produções de sentido são acionadas pelo sujeito, sempre incluindo nestas relações o contexto sócio-político, histórico e ideológico. Assim, concordamos com Pêcheux quando afirma "o discurso não é independente das redes de memória e dos trajetos sociais nos quais ele irrompe" (PÊCHEUX, 2008, p. 56). Este efeito simbólico das filiações sócio-político-históricas de identificação e, ao mesmo tempo, um trabalho de ruptura no espaço, disponibilizando "dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada" (ORLANDI, 2012, p. 31) "de formulações feitas e esquecidas é que determinam o que dizemos" (ORLANDI, 2012, p. 33) e a produção/deslocamento de novos dizeres .

Quando se fala em efeito simbólico, pensamos na determinação da própria "matéria simbólica: o signo verbal, o traço, a imagem e sua consistência significativa" (idem, 1995 p. 39). Por conta disso, pensamos a imagem como uma matéria própria que produz sentido, portanto, tanto a imagem quanto o verbal necessitam de uma matéria específica para produzir sentidos. Ambos não significam de qualquer maneira. Entre as determinações – as condições de produção de qualquer discurso – estão a determinação da própria matéria simbólica que a imagem sugere em seus trajetos de memória.

1.3 Imagem em seus trajetos de memória

Nosso investimento analítico no campo das artes visuais é feito desde a dissertação, na qual buscamos mostrar que é através do não-verbal¹ que a imagem pode escapar a qualquer interpretação determinada e produzir sentidos. Procuramos compreender o funcionamento discursivo da obra de arte e atentarmos para o conjunto de sua constituição, ou seja, os elementos desta materialidade e sua construção

_

^{1.}O não-verbal constitui-se de diversas formas discursivas, esclarecemos, no entanto, que a forma de que nos ocupamos nessa pesquisa é a obra de arte.

que possibilitam este funcionamento. Da mesma forma que cada imagem constitui materialidade significante em sua formulação, compreendemos que ela possui uma perspectiva materialista e um trabalho simbólico sobre o significante.

A partir da definição de discurso como "a relação entre a língua e a história", proposta por Orlandi (1996), buscamos a possibilidade de ampliar seu escopo analítico, referindo o discurso como a relação entre a materialidade significante e a memória. Reiteramos, assim, a importância de tomarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula.

Desse modo, a questão do discurso, na opacidade do não-verbal faz com que segundo Pêcheux, o tema da imagem seja sempre retomado:

A questão da imagem encontra assim a análise de discurso por um outro viés: não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória "perdeu" o trajeto de leitura (ela perdeu assim um trajeto que jamais deteve em suas inscrições) (PÊCHEUX, 2010, p.55).

O não-verbal se manifesta sob diferentes formas. A análise de discurso, ao observar as diferentes materialidades significantes, não as rotula, mas, muito pelo contrário, demarca suas especificidades ao compreender os seus mais distintos funcionamentos:

Há uma necessidade do sentido, em sua materialidade, que só significa, por exemplo, na música, ou na pintura etc. Não se é pintor, músico, literato, indiferentemente. São diferentes relações com os sentidos que se instalam. São diferentes posições do sujeito, são diferentes sentidos que se produzem (ORLANDI, 1995, p.39).

A citação nos fala dos paradigmas que colocam o verbal como anterior ao nãoverbal. Isso sustenta mitos como a linguagem como transmissão de informação/comunicação, ou seja, a linguagem enquanto sociabilidade; a autoridade da ciência e a soberania da interpretação verbal.

Segundo a Orlandi, o não-verbal tem uma "consistência significativa", o sentido tem uma matéria própria (ORLANDI, 1995, p. 39) e tal propriedade faz toda diferença na análise. O sentido necessita de uma matéria própria para significar. Não há como as diferentes materialidades significantes produzirem os mesmos efeitos. Pois cada materialidade significa de uma maneira que lhe é peculiar. Há determinações da materialidade simbólica. Não é uma questão de "tradução" para o verbal, pois, segundo a autora, "as várias linguagens são uma necessidade histórica" (idem, 1995, p.40).

O estudo da linguagem não-verbal permite o convívio com dispositivos teóricos das mais diversas áreas, surgindo com essa união, deslocamentos, novos significados, e críticas, por que não? Conversas teóricas em distintos níveis, terrenos moventes da análise que envolvem toda teoria, o inerente ao caminhar nos campos de saberes que não se intitulam ultrapassados, que se desterritorializam. Além disso, ultrapassar, superar, ir além.

Segundo Souza (2001), o estudo do não-verbal como uma mera "descrição formal", nas palavras da autora, 'acaba por não considerar a materialidade significativa da imagem em um universo discursivo, pois seus usos, na época, eram ignorados, bem como seus gestos de interpretação, ocorriam o silenciamento destes e sua historicidade era apagada'. Isso acontecia como resultado de um trabalho de segmentação da imagem. O verbal diz a imagem, mas não desvenda sua matéria visual.

A autora afirma que a palavra não se configura em uma relação intercambiável com o não-verbal, já que é a visibilidade que autoriza a forma material do não-verbal e não sua relação mútua com o verbal, uma vez que estes, isentos de uma correlação, não desconsideram a leitura da imagem. Segundo a autora, a representatividade, assegurada pela referencialidade, garante a possibilidade de leitura da imagem e ratifica a sua condição de linguagem². Ao se interpretar a imagem de uma posição-sujeito constituída toma-se a sua matéria significante.

Sabemos que o sujeito do discurso traz para a cena um grupo de representações e impressões a respeito de si mesmo, de outrem (interlocutor) e do tema abordado. A posição-sujeito resulta da projeção da sua situação no discurso através de formações imaginárias e é assim que ocupa seu espaço no processo discursivo. O sujeito não é uno, mas se constitui em posições-sujeito, diferentes conforme as formações discursivas em que o sujeito se inscreve. Faz parte do descentramento do sujeito falar-se em posições-sujeito.

Advêm desses gestos de interpretação o engendrar de outras imagens, sinalizando para a incompletude constitutiva tanto da linguagem verbal quanto da nãoverbal:

^{2.} Considerações presentes no artigo de SOUZA, T. C. A análise do não-verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação, Ciberlegenda, Número 6, 2001.

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. Movimento totalmente inverso ao que ocorre com a linguagem verbal: quanto mais se segmenta a língua, menos ela significa. Daí, não fazer sentido, numa abordagem discursiva, pensar a imagem, circunscrita numa moldura, como um todo coerente. Nem tampouco pensá-la como um "meio privilegiado das intenções comunicativas" (SOUZA, 2001, p.65).

A incompletude aponta para a abertura do simbólico, já que a falta é também o lugar do possível, conforme Orlandi (2007a). Esse fato possibilita a ruptura, mostrando que o sentido pode ser outro. Para Pêcheux (2008, p 53), todo o discurso é suscetível a tornar-se outro.

A interpretação da imagem acontece por efeitos de sentidos consequente do gesto, do não-verbal e da tomada em consideração às formações sociais onde se acham inscritos os sujeitos do discurso não-verbal, sem esquecer, é inegável, do ponto de vista ideológico. O estudo do não-verbal enquanto discurso nos possibilita a compreensão do funcionamento dos discursos sobre a imagem.

Assim sendo, como compreender a imagem em seus trajetos de memória? Pensamos que para analisar o discurso imagético, temos que mais uma vez nos apoiarmos nos procedimentos parafrásticos/metonímicos e sua relação com os efeitos metafóricos ou polissêmicos, baseando-nos sempre, em primeiro lugar, 'na prioridade do gesto da descrição das materialidades discursivas'. A descrição, segundo o autor, é a primeira exigência, a necessidade dos gestos de descrição entendidos como o "reconhecimento de um real específico sobre o qual ela se instala: o real da língua" (PÊCHEUX, 2008, p. 50), a condição de existência do simbólico, mas nela não se encerra o trabalho do analista; uma vez que descrever caminha junto de interpretar.

Contudo, a descrição das materialidades discursivas supõe o reconhecimento do real da língua, mas também o reconhecimento de outro(s) real(is) e que, quando falamos em materialidade simbólica, estamos falando tanto de materialidade linguística quanto de materialidade imagética (entre outras), pois a língua é apenas uma das formas de materializar o discurso e não a única.

Sabendo que toda descrição é um espaço de interpretação, em segundo lugar, na primazia do gesto de interpretação, é importante entender que toda a descrição está

intrinsecamente exposta ao equívoco. Segundo Pêcheux (2008, p.53), toda descrição está intrinsicamente exposta ao equivoco da [materialidade significante]:[toda formulação] é intrinsecamente suscetível de tornar-se outra, diferente de si mesma, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro, desde que não haja proibição explícita de interpretação própria ao logicamente estável. Em outras palavras, toda descrição de um enunciado ou de uma sequência coloca em jogo

o discurso-outro que, enquanto espaço virtual de leitura ou presença virtual na materialidade descritível, marca, no interior desta materialidade, a insistência do outro como lei do espaço e de memória histórica, como o próprio princípio do real sócio histórico (PÊCHEUX, 2008, p.55).

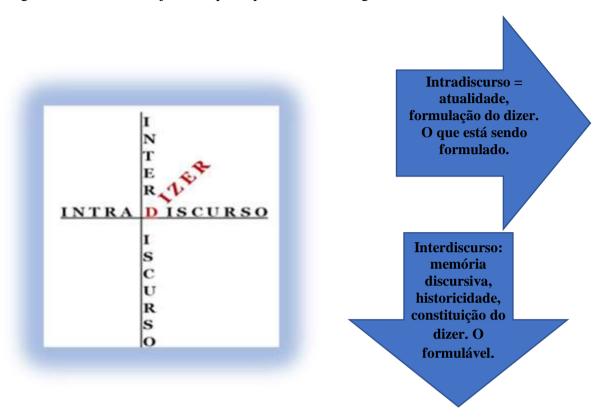
Nossa reflexão é em torno da questão que se impõe de que a descrição das materialidades discursivas se instala somente no real da língua? Pêcheux (2010) indica que além do real da língua outros reais podem ser descritos. Da perspectiva da Análise de Discurso, materialidades não-verbais como a imagem, por exemplo, não é conforme o autor, legível na sua transparência, porque como ela é atravessada pelo discurso, portanto também é opaca.

É importante insistir na remissão do intradiscurso ao interdiscurso para que possamos situar as materialidades imagéticas na relação com a memória do dizer. Para a análise de imagens Lagazzi (2014, p. 107) apresenta diferenças entre formulação visual e imagem: ela localiza a primeira na relação com o intradiscurso e a segunda, com o interdiscurso. Portanto, há um desdobramento da formulação visual em diferentes imagens na discursivização do social, segundo a autora, quando se toma a relação entre o intra e o interdiscurso como parte do funcionamento discursivo.

A relação entre o interdiscurso e o intradiscurso, ou seja, entre a constituição do sentido e sua formulação. Para Orlandi (2012), o interdiscurso é o eixo da constituição, "um eixo vertical onde teríamos todos os dizeres já ditos — e esquecidos que representam o dizível. E, com o eixo horizontal — o intradiscurso —, associado à ideia de formulação, "isto é, aquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas" (ORLANDI, 2012, p. 32-33). Assim, todo discurso se encontra no cruzar destes dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualização do já-dito (formulação).

A autora deixa explícito que é através da relação entre interdiscurso e intradiscurso que se determina a formulação do discurso. Assim, todo o dizer dá-se do encontro de dois eixos: O da memória (constituição) e o da atualidade (formulação).

Logo, é desse conjunto que podemos averiguar sentidos no discurso.



Dessa maneira, a constituição determina a formulação, pois só podemos dizer (formular) se nos colocamos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória). Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência de dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que surgem seus sentidos.

Lagazzi (2012) nos apresentou as noções de imbricação material, composição incompletude e contradição como formas de analisar imagens para se dar visibilidade aos sentidos outros (e seus efeitos) produzidos por elas, esquivando-se daquele sentido posto como evidente, relativizando-o.

Para a autora, imbricar seria "compor no movimento da incompletude e da contradição". Isso porque uma "materialidade significante remete a outra e a falha que a estrutura demanda rearranjos, assim como a não-saturação que constitui a interpretação permite que novos sentidos sejam reclamados". Uma ressalva que ela faz é a de que, ao tratar de imbricação, não se refere à complementaridade: em composição, as materialidades significantes se entrelaçariam na contradição, "cada uma fazendo trabalhar a incompletude da outra". Outro desafio dessa empreitada sobre as imagens seria o de, "nesse movimento da incompletude e da contradição, considerar as especificidades de cada materialidade" (LAGAZZI, 2012, p. 1).

Além das especificidades materiais, há o exercício de reformulações, que "vai atualizando o efeito metafórico, definindo limites de sentidos e dando visibilidade ao processo discursivo por meio de regularidades que vão localizando recortes na memória do dizer, especificando as formações discursivas e as posições de sujeito em jogo" (LAGAZZI, 2015, p. 181).

Como resultante desse procedimento, temos a deslinearização da imagem (LAGAZZI, 2013), por meio da qual se remete o intradiscurso (o que está sendo formulado) ao interdiscurso (a memória discursiva; o formulável). A deslinearização da imagem se faz importante pois "a formulação visual precisa ser descrita no confronto com a memória do dizer, para poder ser compreendida em diferentes desdobramentos de imagens", diz Lagazzi (2014, p. 162).

Faz-se necessário dar visibilidade ao trabalho do sentido sobre o sentido (PÊCHEUX, 2008, p.51). Orlandi (1995) afirma que todo processo de produção de sentidos tem uma materialidade que lhe pertence, ela afirma que "a significância não se estabelece na indiferença dos materiais que se constituem, ao contrário, é na prática material significante que os sentidos se atualizam, ganham corpo, significando particularmente." (ORLANDI, 1995, p. 35). Desta forma, os processos de produção de sentidos têm um modo específico de significar, que estará de acordo com a materialidade significante que lhes constitui.

Devemos acentuar, então, a importância do estudo discursivo na sua maneira de constituição dos sentidos para uma melhor compreensão dos efeitos de homogeneização que permitem a inscrição da língua na exterioridade quando, diante dos acontecimentos, existem produções continuadas de sentidos na memória histórica da sociedade e cada materialidade discursiva possui sua especificidade, seus equívocos e contradições. Contudo a imagem também possui equivocidade o que nos permite olhar para a oposição na sua falta, o que desloca sentidos na imagem em seus trajetos de memória.

2 PERCURSOS DA ARTE

Esta seção se propõe a traçar um caminho da Arte para pensarmos as condições de produção da série de Francisco Brennand tituladas Chapeuzinho Vermelho, destacando a concepção teórica de que a arte é discurso, assim como sua materialidade significante é a imagem.

De acordo com Chauí (2000), o termo arte é oriundo do latim *ars* que, por sua vez, vem do grego *techne*. Assim, arte significava, inicialmente, um campo da atividade humana que fazia oposição ao acaso, ao natural, pois necessitava de um conjunto de regras que a orientasse. Para entender melhor o pensamento sobre a arte ao longo dos séculos, uma vez que ela sofreu desdobramentos com relação a sua concepção, achamos necessário realizar um percurso de como se pensou a arte ao longo dos séculos e que influências a respeito dos pensamentos da época também influenciaram na produção artística e como atualmente, por conta desse movimento, se pensa a arte.

Alguns estudos filosóficos citam, que no Período Medieval, a religião e o trabalho como as duas primeiras formas de manifestação cultural do ser humano na história (CHAUÍ, 2000). A arte, que se enquadra neste contexto, por consequência, surgiu inseparável dessas duas manifestações. Portanto, seriam também as responsáveis por instituir as primeiras formas de organização social que se estabeleciam por rituais simbólicos.

A arte da Idade Média tinha o intuito de aproximar as pessoas da religiosidade e, portanto, apresentava um caráter didático. Nessa época (séculos V-XIV), ela se caracterizou pela integração da pintura, escultura e arquitetura. A igreja católica exerceu forte controle sobre a produção científica e cultural efetivando uma ligação entre a produção artística e o cristianismo. Ensinamentos da Bíblia eram reproduzidos nas pinturas, nos vitrais das igrejas, em livros e esculturas, que eram criados para ensinar a população sobre religião, pois a maior parte das pessoas era analfabeta, sendo a educação, um privilégio apenas da nobreza. A Idade Média foi chamada de *idade das trevas* pelos pensadores do Renascimento, pois a cultura greco-romana havia sido sufocada pelas invasões bárbaras e o domínio da Igreja, colocando na sombra os conhecimentos antigos (LE GOFF, 2014).

Já o pensador Platão dizia que a arte é uma mimese da vida, como a sombra de um reflexo. A palavra grega *mímesis* apresenta a ideia de imitação, cópia, reprodução, representação. Para ele, a *mímesis* na arte era a representação da natureza, mas como uma cópia da cópia, um reflexo da vida. Poderíamos dizer, apropriando-nos da teoria da AD, que a arte é a paráfrase da representação da natureza, da vida.

Esse filósofo não distinguia a arte das ciências nem da Filosofia, uma vez que estas são capacidades humanas ordenadas e regradas. A distinção platônica sobre a arte era feita entre dois tipos de técnicas: as judicativas, isto é, dedicadas apenas ao conhecimento, e as dispositivas ou imperativas, voltadas para a direção de uma atividade, com base no conhecimento de suas regras.

Com relação ao pensamento de Aristóteles sobre a Arte, ele dizia que ela é a representação da vida como manifestação poética do ser humano, defendendo que o conhecimento advém da percepção dos sentidos. Os artistas criam a arte por meio da poética. A arte imita a vida, porém, de modo mais belo, sublimado. Ele cita duas distinções que perduraram por séculos na cultura ocidental. Numa delas distingue ciência-Filosofia de arte ou técnica: a primeira refere-se ao necessário, isto é, ao que não pode ser diferente do que é, enquanto a segunda se refere ao contingente ou ao possível, portanto, ao que pode ser diferente do que é.

Outra distinção é feita no campo do próprio possível, pela diferença entre ação e fabricação, isto é, entre práxis e *póiesis*. Os gregos utilizavam a palavra *póiesis* com o significado inicial de criação, ação, confecção, fabricação. Posteriormente, era usada como faculdade poética no sentido de ser uma atividade humana que revela a beleza do espírito. Ela se liga ao universo do trabalho, distanciando-se das abordagens transcendentais (BIANCALANA, 2017, p.46).

A passagem da Idade Média para o Renascimento não se dá de forma rápida. Como em toda transição, o novo e o antigo se mesclam, se confrontam e se completam, trazendo gradativas transformações. Na era moderna da Renascença, na chegada do humanismo, a arte passou à valorização do corpo. O artista do Renascimento não vê mais o homem como simples observador do mundo que expressa a grandeza de Deus, mas como a expressão mais grandiosa do próprio Deus. E o mundo é pensado como uma realidade a ser compreendida cientificamente, e não apenas admirada.

Neste período, foi introduzida uma cultura laica, não religiosa na sociedade e também se deu importância ao capitalismo, ao comércio e à ascensão burguesa que

ajuda a financiar a arte (patrocinadores). O humanismo, que torna o homem o centro dos interesses, é a temática da arte; assim como a retomada do mundo clássico, temas mitológicos e cenas cotidianas tomaram a temática das obras.

Umas das principais características da arte renascentista é o Naturalismo, que é a representação do homem em sua beleza natural, ou seja, a procura de verossimilhança. Assim como outras: Realismo, as imagens representam as formas como são observadas em cenas do cotidiano; Desenvolvimento de retratos, refletindo o individualismo do homem do renascimento; Temas mitológicos, segundo Martins e Imbroisi (2018) e Farthing (2010).

No século XVIII, conhecido pelo século das luzes ou Iluminismo, a arte se destacou na busca pelo belo. A obra de arte se tornou inseparável do público e de seu juízo de gosto, amplamente estudado por Kant, que tinha como base a estética campo de investigação filosófica que tem por objeto as artes. Nesse período se destaca Kant, filósofo da era moderna, que principiou um reconhecimento filosófico da arte (Chauí, 2000).

Kant analisa a arte sob um ponto de vista transcendental, a fim de legitimar o sublime. Fonte de sofrimento e satisfação, o sublime não é somente a experiência que não pode ser imaginada, que ultrapassa a capacidade da imaginação, mas é também a experiência que nos revela nossa condição humana.

Dessa maneira, o sublime se constitui na relação entre o que percebo e o que me ultrapassa, na relação entre sensível e inteligível, entre estética e filosofia. Essa experiência transcendental inspira uma espécie de respeito diante dessa força que nos é própria e a que Kant nomeia como liberdade. Sofrimento e satisfação são os dois índices do sublime kantiano.

Segundo Chauí (2000, p. 318-319), por volta do século XVIII, em consequência da busca pelo belo, surgiram as belas artes e o entendimento do artista como indivíduo genial, espontâneo, sensível e dotado de inspiração criativa, recuperando temporariamente a antiga qualidade aurática. De acordo com a autora, o conceito de aura foi investigado pelo filósofo alemão Walter Benjamin enquanto,

^[...] a absoluta singularidade de um ser – natural ou artístico –, sua condição de exemplar único que se oferece num aqui e agora irrepetível, sua qualidade de eternidade e fugacidade simultâneas, seu pertencimento necessário ao contexto onde se encontra e sua participação numa tradição que lhe dá sentido (CHAUÍ, 2000, p. 320).

O persistente retorno da qualidade aurática da arte transita, ainda, pela progressiva passagem do teocentrismo para o antropocentrismo, calcando a crença mais no talento natural do que no dom divino; porém, agora ela dividia espaço com a razão, refletindo a crise romântica.

Durante os séculos XIX e XX, instituíram-se profundas transformações que transformaram os conceitos de técnica e de arte, afetando as relações entre ambos. Um segmento da técnica desdobrou-se e passou a ser uma forma de conhecimento e a denominar-se tecnologia.

Contudo, no Século XIX, as artes deixaram de ser produto de um gênio e de ter uma aura misteriosa passando a ser produto da expressão criadora através da transfiguração do real em uma obra artística e no Século XX, então se buscou, na arte, a expressão, a interpretação e a crítica social, na tentativa de relacionar arte e natureza, arte e humano, apoiada em duas concepções: expressiva e pedagógica. Pura e engajada.

A ideia de juízo de gosto foi completamente descartada como critério de apreciação e avaliação, pois a intenção de produzir o belo é abandonada em busca da expressão, da interpretação e crítica social, da criação de procedimentos, enfim, de questões que reaproximam a arte da antiga ideia aristotélica de poética, de arte como trabalho, como produção de um conhecimento específico a ser transmitido e, finalmente, distanciandose quase que completamente de sua qualidade aurática, que insiste em sobreviver em diversos segmentos, de acordo com os diferentes contextos socioculturais.

O mundo contemporâneo adentra o século XXI sofrendo profundas e rápidas transformações em meio às novas tecnologias que rompem as antigas fronteiras, sejam elas políticas, geográficas, culturais, econômicas, midiáticas, de linguagem, entre outras. Diante dessas mudanças, a arte também procura um lugar dialogando com estas áreas, buscando se expressar como ciência e tecnologia. Conforme Neckel (2004, p.58), a arte contemporânea, geralmente, tem um caráter apocalíptico e catastrófico. Possui também o desejo de levar seu espectador a uma reflexão.

Não podemos ignorar como é importante entendermos o percurso da arte, pois segundo Gombrich (2008, p. 5) "nenhum povo existe no mundo sem arte". Nesse sentido, a arte é entendida como algo que está além do belo, da estética, ou artigos de luxo em museus e exposições, como na maioria das vezes constitui esse sentido o mundo contemporâneo.

É nesse aspecto que a arte apresenta o contraditório na maneira como se discursiviza, rompendo padrões estéticos pré-estabelecidos, que produzem outros sentidos, marcado por um lugar de dizer da história, da ideologia e afetado pelos aspectos sociais também. Em consequência disso, entendemos-na como discurso, que oferece possibilidade de articulação de sentido através de diferentes linguagens: pintura, música, cinema, teatro, dança, arquitetura, escultura, entre outras.

Assim, para nós, a arte pode ser definida como fruto de um gesto de interpretação do artista, possibilitando lugares de interpretação, polemizando e mostrando que os sentidos podem ser outros, refletindo sobre as questões sociais e culturais da sociedade.

No que tange à interpretação, nossa discussão residirá na especificidade do discurso artístico. Por isso, é pertinente considerar o caminho da arte ao longo do tempo, assim como os conceitos de arte nos quais se inserem as materialidades artísticas em suas peculiaridades para interpretação. É fundamental que se perceba a (s) possibilidade(s) de análise do discurso artístico, sua trajetória e suas características, as condições de produção e o contraditório, bem como, em que Formações Discursivas se inscrevem.

Consideramos a arte, um dizer e buscamos nas palavras de Orlandi, a sustentação necessária para nossa consideração: "dizer não é apenas informar, nem comunicar, é também reconhecer pelo afrontamento ideológico. Tomar a palavra é um ato dentro das relações de um grupo social" (ORLANDI, 2009, p. 34). Deste modo, durante o processo de análise de um objeto artístico, há essa inquietação, na relação do sujeito com a obra, o que se constitui num ato. É desta maneira que entendemos a arte como discurso.

2.1 A arte como discurso

Para direcionarmos essa discussão acerca do conceito da arte como discurso e suas características, pretendemos recuperar a noção de discurso, definido por Pêcheux como um "efeito de sentido" entre os pontos A e B" (PÊCHEUX, [1969], 2010, p. 81). Por esse motivo, a explicação de discurso como efeito de sentido entre interlocutores, o que significa dizer que o que importa, na produção de sentido, é a posição ocupada na estrutura de uma formação social por A e B, que "designam algo diferente da presença física de organismos humanos individuais" (idem, 2010, p. 81). O sentido não está nem em A nem em B, mas na relação estabelecida entre eles, considerando os lugares

ocupados socialmente por esses sujeitos e as determinações desse lugar decorrentes para a produção de sentido.

De acordo com esse pensamento, admitimos essa mesma relação entre os interlocutores no discurso artístico, pois há essa ligação no processo de produção de sentido. Também na produção do discurso artístico, a arte possui uma atividade social que determina de perto a sua própria natureza.

Assim como Pêcheux, pensa o discurso como entremeio, também refletimos os processos de produção de sentido na arte (nessa posição de entremeio entre a linguagem, sujeito e história/social na constituição do seu discurso). O discurso artístico, como qualquer outro, precisa da presença do interlocutor para produzir e possuir multiplicidades de sentidos, pois o discurso e a história não são transparentes para o sujeito, porque ele está inscrito numa ideologia.

Orlandi retoma o conceito de discurso desenvolvidos por Pêcheux, que confirma a relação entre o discurso e a ideologia. Em seus termos:

onde está a linguagem, está a ideologia. Há confronto de sentidos, a significação não é imóvel e está no processo de interação locutor-receptor, no confronto de interesses sociais. Portanto, dizer não é apenas informar, nem comunicar, nem inculcar, é também reconhecer pelo afrontamento ideológico. Tomar a palavra é um ato dentro das relações de um grupo social. (ORLANDI, 2009, p.34).

Desta maneira, dialogar com tais conceitos nos permite trazer as características em comum do discurso artístico com discursos outros. Porém, é importante frisar que o discurso artístico possui características que lhe são próprias, materialidades que lhe são peculiares e outras, que podem ser comuns a outros discursos (NECKEL, 2004, p.49).

Na Análise do Discurso de linha francesa pecheuxtiana (AD) não existe uma caracterização de esfera discursiva, específica do discurso artístico, em outras palavras, não há dentro do referencial teórico da AD, o conceito de Discurso Artístico. Por isso, a partir dessa teoria, teceremos algumas características do discurso que também são próprias do discurso artístico, o que torna a arte, em nosso entendimento, ser também discurso.

Para que a arte se caracterize e se constitua como discurso, é necessário que seu dizer tenha uma predominância do discurso lúdico. Orlandi (2009, p. 15) conceitua o discurso lúdico como 'aquele em que seu objeto se mantém presente enquanto tal

(enquanto objeto, enquanto coisa) e os interlocutores se expõem a essa presença, resultando disso o que chamaríamos de polissemia aberta (o exagero é o *non sense*³).

Dizer que a polissemia está aberta no discurso lúdico é dizer que o referente está presente neste discurso, ele se apropria da realidade-referente, sendo que A e B, interlocutores se expõem aos efeitos dessa presença inteiramente, não regulando sua relação com os sentidos (idem, 2012, p. 86). Observamos que 'o lúdico é o desejável, é o que vaza. É ruptura, que ocupa um lugar que está à margem (ORLANDI, 2009, p. 93-94).

Por isso, muitas vezes para a academia, o discurso lúdico é um discurso marginal pois ele é o não palpável, é o sentido que "transborda", "avança", "vaza" na multiplicidade de sentidos, considerando a noção de sujeito histórico, social e ideológico e dando condições aos interlocutores (para fechar um sentido, para que não seja qualquer sentido) de participar simultaneamente deste discurso, através de seus gestos de interpretação e leitura. Ou seja, possui grau máximo de subjetividade, constituindo-se como um discurso que se caracteriza pela provocação de gestos de interpretação e leitura.

Outra característica da arte como discurso é que nela funciona o processo discursivo da polissemia, no qual interlocutores e situação 'deslocam e deslizam sentidos' (ORLANDI, 1998, p.15). Há produção de efeitos metafóricos, transferência de sentidos, resignificação. E isto é trabalho de memória. É atraves desta maneira que compreendemos como os sentidos advém a partir do contraditório do mesmo e do diferente, pondo em jogo, não só a relação entre situação e interlocutores, mas destes com a exterioridade.

Ou seja, a construção de sentidos não se dá de forma vertical ou linear, mas aberta. Tanto o referente, quanto os participantes do discurso não estão em posição estancada, mas incertas. Ou seja, o objeto de discurso e os interlocutores desfrutam muito mais de uma posição polissêmica, permitindo atribuição de múltiplos sentidos.

46

^{3.} non sense: non sens/não-sentido- *non* (não) + *sense* (sentido), etimologicamente, é um substantivo de origem inglesa, cujo significado expresso situação ilógica ou linguagem absurda, desprovida e carente de sentido e coerência, indicando manifestações contrárias à lógica. Disponível em https://www.dicionarioinformal.com.br/nonsense/ >Acesso em 22 de março de 2019.

podemos tomar a polissemia enquanto processo que representa a tensão constante estabelecida pela relação homem/mundo, pela intromissão da prática e do referente, enquanto tal na linguagem (ORLANDI, 2009, p. 15)

Deste modo, a polissemia permite emergir diferentes vozes deste conflito contínuo entre o sujeito e o social, assim como caracterizar no discurso diversos sentidos, porém, sempre haverá um efeito de fechamento na tentativa de deter a polissemia inerente ao discurso lúdico. Arriscamos em dizer que é pelo processo discursivo da polissemia que ocorre a inscrição de um determinado enunciado na Formação Discursiva (FD) da Arte (NECKEL, 2004, p.50).

Outra qualidade da obra de arte como discurso é que nela há a constituição da materialidade não-verbal, podendo ser tomada sob diferentes condições de produção, considerando os aspectos histórico, sociais e ideológicos que envolvem a produção da arte, pois para haver discurso não é necessário que haja um texto verbal e, sim, sentidos postos. Portanto, se algo é ou está posto no não-verbal, há possibilidades de análise, pois existiram e existem condições de produção desses sentidos.

Segundo Souza (2001), entender o não-verbal como discurso é atribuir-lhe um sentido do ponto de vista social e ideológico, e não somente descrever os elementos visuais possíveis de recorte, entendidos como operadores discursivos, mas buscando uma articulação num plano discursivo e revelando a tessitura da imagem em sua hererogeneidade, o que dá lugar à tessitura do texto no-verbal.

Segundo Neckel, a tessitura é uma estrutura própria das diferentes materialidades discursivas ancoradas no artístico em seus modos de funcionamento. Ela se mostra na circulação do movimento parafrástico, o que recuperaria uma memória marcada e mostrada pela heterogeneidade discursiva. Mobiliza uma memória de arquivo, que por meio de suas marcas, torna possível uma identificação de sua estrutura de dizer (NECKEL, 2010, p. 143).

Em seguida, o que indica a arte como discurso é uma FD, sempre conexa como mesmo e o diferente, entre a intercambialidade e a reversibilidade. A relação entre paráfrase e polissemia, indispensável aos discursos, é a que permite "a fluidez dos sentidos" (ORLANDI, 1998, p.19), por meio do jogo da repetição do mesmo e de

rupturas nos processos de significação os sentidos se movimentam, fazendo seus percursos e se constituem.

A relação entre o mesmo e o diferente é uma constante na FD no discurso da Arte, por isso os conceitos de paráfrase e polissemia, segundo Orlandi, e também os conceitos de reversibilidade, que são movimentos entre posições e intercambiabilidade, que é a substituição na mesma posição, tornam-se, para nossa discussão, também fundamentais. A arte como discurso conta com esses processos de produção de sentidos para se constituir.

A marca especificadora de filiação na Análise de discurso é minha proposta de considerar a relação contraditória entre paráfrase e a polissemia como eixo que estrutura o funcionamento da linguagem. Aí está a posta a relação entre o mesmo e o diferente, a produtividade e a criatividade na linguagem. Esta é uma relação contraditória porque não há um sem o outro, isto é, essa é uma diferença necessária e constitutiva. (...) Em termos discursivos teríamos na paráfrase a reiteração do mesmo. Na polissemia, a produção da diferença (idem, 1998, p. 14-15).

É possível perceber, na formação do discurso da arte, tais processos. Poderíamos dizer que há uma certa predominância do processo polissêmico, mas não podemos dizer que nele não exista também o processo de paráfrase.

Em seguida, o que para nós configura a arte como discurso seriam os sujeitos intercambiarem os papéis, cada artista é um sujeito marcado histórica, ideológica e socialmente; assim como cada espectador também é um sujeito marcado histórica, ideológica e socialmente.

Consequentemente, o processo, que por sua vez, é afetado pelas condições de produção determina o discurso da arte, porque as condições de produção estão imbricadas nos aspectos históricos, sociais e ideológicos, assim como o artista que é produtor de um dizer: sujeito dessas condições de produção e por meio dos desdobramentos, rupturas e também pela falta.

podemos entender que a definição de sujeito aponta para duas direções: a de ser sujeito e a de assujeitar-se. No sujeito se tem, ao mesmo tempo, uma subjetividade livre – um centro de iniciativa, autor e responsável por seus atos – e um ser submetido – sujeito a uma autoridade superior, portanto desprovido de toda a liberdade, salvo a aceitar livremente a sua submissão (ORLANDI, 2009, p. 242).

Por isso, no discurso da arte, esses sujeitos (tanto o autor como o analista) trocam seus papéis tanto no processo de produção do dizer quanto na

interpretação/leitura da produção/do discurso da arte através da assimetria. Não há, como no discurso religioso, por exemplo, existir um desnivelamento entre locutor e interlocutor: "o locutor no plano espiritual (Deus) e o interlocutor no plano temporal (os homens)" (idem, 2009, p. 243). Ou como no discurso pedagógico: a voz de quem ensina (imagem do professor) para alguém que aprende (o aluno), apenas por um caminho de sentido único.

Assim, é característica própria do dizer da arte ser constituído por várias direções, tanto o artista, quanto o interlocutor da obra mudam de posição sujeito diante deste discurso, e nem sempre o interlocutor está no final do processo, assim como, nem sempre o artista está no começo deste processo. Eles também podem ser o início ou o final.

A reflexão discursiva sobre a arte como discurso nos permite perceber o dizer da arte com um olhar mais demorado, que nos leva a ultrapassar camadas, o aparente, o evidente e buscar, nesse dizer, a opacidade que o constitui: outros sentidos possíveis, que não estão explícitos. Uma percepção discursiva que considera estrutura e acontecimento em uma obra considera também a materialidade histórica que a constitui, além da materialidade física que a compõe (NECKEL, 2004, p.57).

Posteriormente, o que sugere que a arte se constitua em discurso é o gesto de interpreção, de leitura e de descrição deste dizer que serão sempre provocadores e se interrelacionam. Sabemos que a análise do discurso é um dispositivo de leitura. Por isso, a produção de sentido ocorre por meio dos processos de leitura e, consequentemente, de interpretação. Dessa forma, o sujeito-leitor ao ler/interpretar, é sujeito-autor.

É preciso destacar que o leitor também é um sujeito interpelado ideologicamente, como já falamos anteriormente. Isso implica dizer que o sujeito-leitor vai ocupar uma posição-sujeito em relação àquela ocupada pelo sujeito-autor, com ela identificando-se ou não. Ou seja, o sujeito-leitor vai produzir sua leitura deste seu lugar social e este pode, ou não, coincidir com o lugar social, a partir do qual o sujeito-autor produziu seu discurso artístico e, por conseguinte a produção de leitura vai mobilizar, num primeiro momento, essas duas posições sujeito.

Tais posições estabelecem entre si um processo de interlocução, que é travado no interior do espaço simbólico desenhado pelo efeito-obra de arte. Cabe à função-leitor concordar, identificando-se com a posição-sujeito ocupada pelo autor, ou discordar,

discutir, criticar a posição-sujeito assumida pelo sujeito-autor (INDURSKY, 2001, p. 34-35). Em ambos os casos, o leitor instaura sua memória e já ditos discursivos à prática discursiva da leitura e será sempre impelido pela ideologia.

Desse modo, a perspectiva discursiva estabelece que os sujeitos estão determinados a interpretar, pois, diante de quaisquer objetos simbólicos, o sujeito tem a necessidade de "dar" sentido. A interpretação é precedida pela descrição que também é um espaço de interpretação. Descrição e interpretação se colocam como um batimento ou alternância que se entremisturam, segundo Pêcheux (2008, p.54). Dessa maneira, interpretar é compreender, explicitar o modo como um objeto simbólico produz sentidos, o que resulta em saber que o sentido sempre pode ser outro, a partir da reflexão, que sempre será provocadora, quando se pensa a existência do sujeito.

Assim, todo o gesto tem no mínimo o entrelaçamento entre o sujeito e a ideologia para ser interpretado. Tomamos a liberdade de parafrasear a clássica frase de Orlandi (2012, p. 17) 'não há discurso sem sujeito, nem sujeito sem ideologia', para dizermos que não há discurso artístico sem sujeito, portanto, gesto de leitura e interpretação, sem ligação com alguma ideologia. O discurso da arte se oferece ao leitor sempre através de um gesto provocado pela ideologia. Nenhum discurso é neutro, logo, o discurso da arte também não será.

Quanto ao gesto de descrição, já que Pêcheux (2008) discutiu o embate entre a descrição e a interpretação, reiterando a exigência em "dar o primado aos gestos de descrição das materialidades discursivas", e completou:

A posição de trabalho que aqui evoco em referência à análise de discurso [...] supõe somente que, através das descrições regulares de montagens discursivas, se possa detectar os momentos de interpretações enquanto atos que surgem como tomadas de posição, reconhecidas como tais, isto é, como efeitos de identificação assumidos e não negados (PÊCHEUX, 2008, p.57).

.

Retomaremos essas afirmações de Pêcheux para dizer que é importante também enfatizar a descrição no procedimento analítico das obras de arte que analisaremos e em qualquer outra análise, e relembrarmos que descrição e gestos de leitura e de interpretação funcionam mutuamente. O gesto de descrição e as possibilidades que esses proporcionarão quando o analista tentar ensaiar o seu gesto de efeito de interpretação, sugerindo os sentidos que as obras podem produzir, porque "todo enunciado, toda"

sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar a interpretação" (PÊCHEUX, 2008, p.53).

A descrição, assim como os outros gestos já abordados, também é um funcionamento discursivo em relação a suas determinações históricas e ideológicas. Tais determinações históricas podem descrever a relação do sujeito com suas memórias, ou seja, organizar-se em memórias, assim como as determinações ideológicas podem descrever as relações sociais em que esse discurso está mergulhado, produzindo nesse movimento redes de sentidos.

Por fim, o que imprime uma qualidade da arte como discurso é que suas condições de produção, de agora em diante CP, sejam de tensão, sua materialidade deve ser desta natureza. Segundo Pêcheux ([1969] 2010), o processo de produção do discurso é definido como "o conjunto de mecanismos formais que produzem um discurso de tipo dado em 'circunstâncias' dadas. Desta maneira, as "circunstâncias" de um discurso são suas condições de produção.

Um discurso é sempre pronunciado a partir de **condições de produção** dadas: por exemplo, o deputado pertence a um partido político que participa do governo ou a um partido da oposição; é porta-voz de tal ou tal grupo que representa tal ou tal interesse, ou então está 'isolado', etc. Ele está, pois, bem ou mal, situado no interior da **relação de forças** existentes entre os elementos antagonistas de um campo político dado. O que diz, o que anuncia, promete ou denuncia, não tem o mesmo estatuto conforme o lugar que ele ocupa; a mesma declaração pode ser uma arma temível ou uma comédia ridícula segundo a posição do orador e do que ele representa, em relação ao que diz. Um discurso pode ser um ato político direto ou um gesto vazio, para 'dar o troco', o que é uma outra forma de ação política (PÊCHEUX, [1969] 2010, p.75-76).

Isto é, as condições de produção do discurso misturam o jogo de imagens na qual o sujeito está inserido (as formações imaginárias a respeito de sua própria posição e da posição do outro) e a situação concreta historicamente determinada. Este jogo de imagens começa com as formações imaginárias que os sujeitos A e B podem atribuir a si, conforme cita Pêcheux ([1969] 2010, p.82).

Questão implícita cuja 'resposta' subentende a formação imaginária correspondente

De A para A: "Quem sou eu para lhe falar assim?"

De B para A: "Quem é ele para que eu lhe fale assim?"

De B para B: "Quem sou eu para que ele me fale assim?"

De A para B: "Quem é ele para que me fale assim?"

Tabela 1. Baseada nas ideias de formações imaginárias de Pêcheux, [1969] 2010, p. 82.

Em seguida, o autor explica o ponto de vista dos sujeitos postos ao referente (R):

Questão implícita cuja 'resposta' subentende a formação imaginária correspondente

De A sobre R: "De que lhe falo assim?"

De B sobre R: "De que ele me fala assim?"

Tabela 2. Baseada nas ideias de formações imaginárias de Pêcheux, [1969] 2010, p. 83.

É necessário entender que essas perguntas são respondidas nas formações imaginárias que um sujeito tem do outro no processo de produção do discurso e, portanto, determinam as possibilidades de enunciação e os efeitos de sentido do discurso durante a troca de enunciações. Pêcheux também explica um ponto importante sobre as condições de produção. Ele diz que as CP não são resistências que impedem o livre fluxo do discurso (o funcionamento da linguagem), ou seja, não há uma semântica anterior ao discurso que seja aprisionada pelos filtros que as CP estabelecem. É por isso que as condições de produção de um discurso

podem apresentar certas ambiguidades: parece, efetivamente, à luz do que precede, que se pode entender por isso, sejam as determinações que caracterizam um processo discursivo, sejam as **características múltiplas** de uma "**situação concreta**" que conduz à "**produção**", no sentido linguístico ou psicolinguístico deste termo na superfície linguística de um discurso empírico concreto (PÊCHEUX, [1969] 2010, p.182).

Assim, as condições de produção do discurso são de contradição e dão condição de possibilidade, determinam (num sentido amplo) aquilo que pode ser dito, portanto, não reprimem a subjetividade do sujeito de encontrar sentidos possíveis no processo discursivo. Dessa maneira, a inscrição do sujeito num espaço sócio ideológico o coloca num campo de posições que lhe dá possibilidades determinadas de dizer (que vão variar conforme sua posição em relação às formações ideológicas).

Contudo, as CP envolvem o sujeito e suas contradições e sua posição social, que dependem da ideologia, de sua posição em relação ao modo de produção, de sua posição na esfera específica em que o discurso é praticado. Junto a isso, a transição do sujeito

por diferentes Formações Discursivas o coloca num campo enunciativo daquilo que, na prática, pode ser dito.

Assim, para que o discurso artístico seja considerado como tal, podemos caracterizá-lo de acordo com as indicações elencadas neste tópico. Ele tem que ser lúdico, polissêmico, possuir materialidade verbal, ter uma Formação Discursiva conexa com o mesmo e o diferente, possuir gestos de leitura, interpretação e descrição provocadores e inter-relacionados e apresentar condições de produção contraditórias.

Diante destas caracterizações e da existência de produções contínuas de sentidos presentes no discurso pictórico e de suas materialidades, que estão sempre repletas de serem significadas, entendemos o discurso da arte. Esse modo significante da obra artística, pelo qual o sentido se formula, será discutido por nós na próxima seção.

2.2 Materialidade significante: a imagem

Todo discurso para ser reconhecido como tal deve ter existência material. Na perspectiva materialista e do trabalho simbólico sobre o significante, baseamo-nos na definição de discurso como "a relação entre a língua e a história", sugerida por Orlandi (2012, p. 20), e pensarmos a imagem como materialidade significante.

Refletindo sobre o discurso entendido como relação entre a materialidade significante e a história, é possível reportarmo-nos ao trabalho com as distintas materialidades e reiterarmos a importância de sustentarmos o sentido como efeito de um trabalho simbólico sobre a cadeia significante, na história, compreendendo a materialidade como o modo significante pelo qual o sentido se formula.

Dessa maneira, a materialidade discursiva imagética pode se configurar através de várias marcas simbólicas; de modo simultâneo, ela também se torna perceptível no espaço e no tempo.

Em relação à materialidade significante na história e levando em consideração a linguagem imagética, é possível compreender que uma imagem pode ser composta por cores, traços, matizes, enquadramento, perspectivas, sombra e luz, impressão no papel, ou uma marca sobre a superfície, por exemplo, e tem seu processo de construção de

sentido, através destas composições que fazem sentido de acordo com sua historicidade. Dessa maneira sua constituição deve ser considerada pelo analista.

À vista disso, Pêcheux se interroga, em 1960, por que a análise do discurso não trataria da imagem de maneira opaca, a partir dos gestos de designação, ou seja, a partir dos elementos formais da imagem. Esse gesto de reflexão permitiu, aos estudiosos da AD, compreender o modo como uma imagem é construída, observando seus traços, cores, volumes, matizes, enquadramento etc.

A abordagem de elementos formais da composição de uma imagem permitiu, aos estudiosos do discurso imagético e da AD, compreender melhor como ela expressa seu dizer através da materialidade, a partir de sua forma significante, ou seja, materialidade significante. Desta forma, ambas as dimensões devem ser consideradas pelo analista.

Neste tópico, trataremos a imagem como materialidade significante inscrita no campo da análise do discurso, a fim de levar em conta a materialidade imagética em análises discursivas. Dessa forma, nosso intuito, aqui, é o de mobilizarmos os conceitos para as análises do nosso *corpus*, que são obras do artista plástico Brennand, e tentarmos dar um efeito de concretude deste objeto nessa rede de discursividades tecida nas telas da série Chapeuzinho Vermelho.

Assim, elegemos o campo da arte e em especial o trabalho do artista plástico pernambucano Francisco Brennand para tratarmos a imagem **como discurso** e também como ela está materializada **com o discurso**.

Segundo Courtine⁴ (2005), quando ficamos perante uma imagem devemos identificar nela os seus elementos intericônicos, recuperando as imagens através dos processos de repetibilidade e de deslocamento, ou interrogando suas condições de produção e movimento de produção de sentidos.

^{4.} Trecho de entrevista realizada pelo Prof. Nilton Milanez com o Prof. Jean-Jacques Courtine, em 27/10/2005, em Paris, na Sorbonne Nouvelle. O vídeo com a entrevista completa e trecho citado está disponível no seguinte endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=ujHemzSTlhw. Publicado em 9 de jul. de 2013.

Pensamos tais elementos como sinais e processos que produzem sentidos através do trabalho do simbólico na imagem. Existe imagem sob imagem e é possível identificar essa retomada da imagem na imagem por meio de signos, cores, traços, indicação, designação, semelhança, paráfrase, comparação, metonímia, metáfora, significação, etc. que por ora estamos chamando de elementos intericônicos.

Com relação à repetibilidade da imagem, podemos analisar a regularização de determinados sentidos. Nesta retomada, sempre haverá um deslocamento de sentido que só repousará sobre a regularização do funcionamento da imagem se for constituído pelo viés de diferentes funcionamentos de retomada de elementos intericônicos, os quais evidenciam, que "há repetições que (são e - grifos da autora) fazem discurso" (COURTINE; MARANDIN,1981, p.28).

Quanto ao processo de deslocamento, pensando a imagem como discurso, não há como analisá-la de maneira homogênea, pois, assim com a memória, ela

[...] é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização [...]. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos. Todo o discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio históricas de identificação, na medida em que ele se constitui, ao mesmo tempo, como um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço (PÊCHEUX, 2008, p. 56).

Dessa maneira, se discurso é processo de produção de sentidos, a imagem consequentemente, também será. Pela materialidade significante da imagem é possível observar rupturas, furos, deslocamentos, ou seja, desestabilização, tensão no processo de significação, mas também repetições, retomadas, efeitos de regularização, produzindo o que aqui neste trabalho tratamos como o diferente, no sentido de ser polissêmico, instalando sentidos que deslocam o efeito do previsível dos sentidos dominantes e quebra da "ordem" ideologicamente cristalizada.

Quanto às condições de produção, Pêcheux ressalta a seguinte declaração:

[...] enunciaremos, a título de proposição geral, que os fenômenos linguísticos superior à frase podem efetivamente ser concebidos como um funcionamento mas com a condição de acrescentar imediatamente que este funcionamento não é integralmente linguístico, no sentido atual desse termo e que não podemos defini-lo senão em referência ao mecanismo de colocação dos protagonistas e do objeto de discurso, mecanismo que chamamos de "condições de produção" do discurso (PÊCHEUX, 2010, p. 77-78).

Apreciadas num mais amplo sentido, as condições de produção abrangem o contexto sócio histórico e o aspecto ideológico. A sugestão de explicação de condições de produção a que nos prendemos, considerando a materialidade significante: imagem como discurso, seria realizar as análises de acordo com a observação da historicidade das contradições ideológicas existentes nestas materialidades e articula-las, de acordo com a teoria da AD, ao conceito de formação discursiva.

Assim, as posições ideológicas e sua efetivação no discurso constituem o imaginário que designa o lugar no qual os sujeitos do discurso se confrontam reciprocamente. Seguindo este pensamento, entendemos que da mesma maneira se dá no trabalho com a imagem e sua produção discursiva de sentidos.

Segundo Courtine (2005),

[...] (a materialidade imagética — grifos da autora) supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como o enunciado em uma rede de formulação segundo Foucault. Mas isso supõe também levar em consideração todos os catálogos de memória da imagem do indivíduo (MILANEZ, 2006, p. 169).

Consequentemente, se a imagem é discurso, ela se alinha à incompletude do discurso e do sujeito, permitindo a produção de sentidos. Ao pensarmos a imagem e sua conexão com a exterioridade, estamos caminhando em uma busca que pensa o discurso também mergulhado nesta fissura com o simbólico, fundado em uma rede formada por um processo histórico, político de produção.

Apoiando-nos nessas exposições, queremos observar que os efeitos de sentido do discurso deve vir posteriormente à análise. Ele só deve ser considerado e interpretado fundamentado na conexão entre os elementos intericônicos visíveis, sob o efeito do evidente na imagem, e aqueles que estão dissipados, espalhados, nas contradições históricas, e que não estão explicitados nela, mas que se deixam enxergar como um tenso retorno desses elementos que permitem na análise a existência de outros sentidos.

Dessa maneira, a imagem como discurso possui sentidos com efeito de evidência. Sentidos que são produzidos pela materialidade imagética que não são evidentes em si, mas se constituem do efeito do trabalho do simbólico. Trata-se do efeito de evidência da materialidade, sobre a matéria significante que só é significante

nesta rede, nada estável. Todos os sentidos são possíveis, ao mesmo tempo em que sua materialidade impede que o sentido seja qualquer um" (ORLANDI, 1996, p. 20).

Podemos dizer, assim, que à Análise do Discurso cabe "explicitar as montagens, os arranjos sócio históricos de constelações de dizeres" (PÊCHEUX, 2008, p. 60) que possam estabelecer muitas direções de sentido sobre a materialidade significante: a imagem, e as marcas de contradição e opacidade da obra de arte também se desalinham nas muitas impressões do olhar do analista, do leitor, assim como no do autor.

Assim sendo, retomamos o que falamos no início do tópico sobre a materialidade significante ser constitutiva do discurso. Parafraseando Foucault (2008, p.114), a materialidade significante imagética desempenha, no discurso, "um papel muito importante: não é simplesmente princípio de variação, modificação dos critérios de reconhecimento, ou determinação de subconjuntos semióticos. Ela é constitutiva do próprio discurso, sendo que esta precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data. Quando esses requisitos se modificam, ele próprio muda de identidade".

Dessa maneira, podemos dizer que a imagem também está com o discurso. Ela está colada com o discurso porque ela é materialidade significante. Assim, ela está caracterizada como cravada com o discurso, pois nela já há um já-dito. As possibilidades de constituição de sentido do discurso se acham, desta forma, também submetidas a essa condição que a materialidade significante carrega.

Sugerimos, assim, pensar a imagem como prática discursiva, porque ela é composta por uma materialidade intrínseca e possui historicidade e significação, apresentando um lugar de produção na história, possuindo também uma imagem já nela, sempre há uma imagem sob as imagens (MILANEZ, 2013, p.3).

Conforme Courtine (2005), haverá sempre sob as imagens uma rede estratificada de imagens anteriores, que passam a ser retomadas, transformadas, recuperadas. A imagem é como o discurso e também está com o discurso. Ela só pode ser interpretada nesta relação interdiscursiva que a acompanha.

Contudo, fazer sentido na AD é entender que o discurso constitui o sujeito e é o meio pelo qual o sujeito também se constitui, pois todo sujeito é constituído pelo dizer e pela história. Através do dito, ele se constitui e produz sentido em, por e para sujeitos, materializando os sentidos (n)a história. Se a imagem é discurso, ela está constituída também pelo sujeito, que por sua vez estão instituídos num corpo. No entanto, este assunto será tratado no tópico a seguir.

3 CORPO NA PERSPECTIVA DISCURSIVA

A discussão sobre o corpo é importante para nós porque o entendemos na perspectiva discursiva, deslocando o conceito de corpo para o campo do discurso. Ele é opaco e está sujeito a falhas, as quais produzem rupturas com o discurso estabilizado, promovendo mudanças, ressignificações.

O corpo foi apresentado como objeto da ciência depois que fora estudado com muita intensidade durante os séculos. Hoje ele é um objeto de investigação histórica. Segundo Courtine (2011, p. 7), "o século XX inventou teoricamente o corpo".

Ele está onipresente no espaço visual e ocupa igualmente um papel sempre maior nas representações tanto científicas como midiáticas. (SOHN, 2011, p.109). Em muitas disciplinas, o corpo é aceito como natural, biológico, fracionado, manipulável e transparente, mas na perspectiva discursiva, ele se desloca para o lugar da opacidade, mostrando-se como forma material que se constitui no-pelo olhar que o discurso possibilita, o olhar da interpretação.

Dessa maneira, trataremos o corpo pelo viés do gesto de interpretação do ponto de vista do discurso que determina direções de sentidos, pois o olhar é sempre olhar pelo discurso. Assim, para nós, "o corpo seria o lugar de simbolização onde se marcariam os sintomas sociais e culturais desses equívocos – tanto os da língua quanto os da história" (LEANDRO FERREIRA, 2013, p. 78).

Consequentemente, é através dele que poderemos visualizar o sujeito. O corpo é efeito de linguagem. O corpo discursivo "se constrói pelo discurso, configura-se em torno de limites e se submete à falta" (Ibidem, p. 78). O corpo é o lugar da falha estruturante, falta que se completa pela ausência. Porém, o que desliza no corpo é estruturante do sujeito, enquanto sujeito inserido em exterioridade.

O corpo na perspectiva discursiva é entendido por nós como uma linguagem, como uma forma de subjetivação e, por isso mesmo, tem relação próxima ao discurso. Logo, corpo e discurso se inter-relacionam no campo da AD, pois vemos o corpo da mesma maneira que pensamos o discurso, conforme pensado por Pêcheux (2010), alicerçado na relação entre linguagem, história e ideologia e na concepção de um sujeito interpelado e afetado pelo inconsciente. Por esse caminho, encontramos espaço para inscrever o corpo como um objeto do discurso, submetido à complexa rede de formulações com que lidamos nesse tenso campo discursivo.

Assim, é importante pensarmos na formulação da língua parafraseando-a com a formulação do corpo para a AD, a língua é permeada pela contradição, Pêcheux (1998, p. 54), é "como um corpo atravessado por falhas, ou seja, submetido à irrupção interna da falta". Da mesma maneira, que é próprio da língua essas faltas; para o corpo, de acordo com o arcabouço teórico da AD, também teremos tal pensamento para/sobre ele. Portanto, não nos parece ser aleatória essa alusão ao corpo feita por Pêcheux quando se referiu à língua.

Pensando conforme Pêcheux, ficamos à vontade para parafraseá-lo: 'mundo normal, corpo normal' (PÊCHEUX, 2008, p.34). Esse é o desejo de aparência, a ilusão de controle que se busca em um mundo logicamente estabilizado que também se propagou na história do corpo. Dessa maneira, com o decorrer do século essa visão de corpo também foi se alterando, permeada pela contradição, assim como a língua, o corpo também é instável e atravessado por furos.

Observando esse ponto em comum entre língua e corpo, vemos que ambos possuem a falha constitutiva, o furo da estrutura que reside neles. Dessa maneira retomamos Lacan (1982, p.178), quando se refere ao real: *o real é o mistério do corpo falante, é o mistério do inconsciente*. De tal modo, a falta está entre o sujeito do inconsciente e a Ideologia. De nada adianta buscar camuflar essa falta da língua que também traduzimos para o equívoco do corpo. Essas falhas do corpo, que surgem como indicativos sociais, como marcas de historicidade, são constitutivas do inconsciente (sujeito) e da contradição (ideológica).

O corpo discursivo está situado entre sujeito e língua, e, pelas suas marcas, é possível perceber o que falta e o que fala no sujeito.

O objeto a ser analisado é, então, o corpo tomado como materialidade discursiva que se constrói pelo discurso, se configura em torno de limites e se submete à irrupção da falta que lhe é constitutiva. Real do corpo da psicanálise: é o que sempre falta, o que retorna, o que resiste a ser simbolizado, o impossível que sem cessar subsiste (FERREIRA, 2011, p.95).

Assim, o corpo seria entendido não como um corpo biológico, empírico, ou orgânico, mas como materialidade discursiva. Ferreira (2011) afirma que ele não é transparente, mas assim como a língua e o sujeito na AD, o corpo também seria opaco e estaria sujeito a falhas – "esse corpo que fala é também o corpo que falta, daí a noção de real do corpo, ao lado do real da língua e do real do sujeito" (Ferreira, 2011, p.95).

Por isso, para a AD, o corpo se manifesta justamente relacionado a outras configurações de assujeitamento e, deste modo, associado à noção de ideologia. Ele aparece como dispositivo de visualização, como modo de ver o sujeito, suas circunstâncias, sua historicidade e a cultura que o constituem. Trata-se do corpo que olha e que se expõe ao olhar do outro. O corpo intangível e o corpo que se deixa manipular. O corpo como lugar do visível e do invisível (LEANDRO FERREIRA, 2013, p.78).

Entendemos assim que, como analistas do discurso, temos que pensar o corpo como materialidade significante, através da noção de corpo discursivo (LEANDRO FERREIRA, 2013) e como uma das possíveis formas materiais da ideologia. Segundo a autora, o corpo pode ser compreendido como "materialidade que se constrói pelo discurso, se configura em torno de limites e se submete à falta" (LEANDRO FERREIRA, 2013, p. 78).

Dessa maneira, o corpo, tanto quanto a linguagem, está submetido às determinações da ideologia, acolhendo espaços de ambiguidade e contradição que fogem ao que é formulado pelos saberes estabilizados. Pensamos, assim, que o corpo discursivo também se constitui no entremeio, na porosidade entre as fronteiras do Sujeito, da Ideologia e da Linguagem, também baseado no nó borromeano de Lacan, reconstruído por Leandro Ferreira, e que trazemos a seguir:



Figura 2: Nó Borromeu lacaniano do corpo discursivo

Fonte: Imagem parafraseada a partir do Nó Borromeu lacaniano, por nós aqui aludido, para configurar a constituição do corpo discursivo através da adaptação de Leandro Ferreira, 2007.

Entendemos, que o corpo tomado como materialidade discursiva possui um lugar de inscrição da ideologia e do inconsciente, atravessado pela linguagem, materialidade discursiva que, por sua vez, é materialidade da ideologia e materializam os discursos da sociedade de sua época. Dessa maneira, ao pensarmos a noção de corpo, enquanto corpo discursivo, estamos propondo-o como um objeto discursivo, como materialidade que se constrói pelo discurso, se configura em torno de limites e se submete à falha.

Como materialidade discursiva percebemos que ele é um lugar onde o discurso se materializa, sendo possível perceber nele as marcas da ideologia. Dessa forma, tal materialidade significante pode, através da arte, da imagem, abrigar *uma série de suportes/representantes dos diversos discursos* (LEANDRO FERREIRA, 2011, p.174). No caso do nosso estudo, o corpo. O corpo imagem na arte como materialidade discursiva, assunto que será melhor explanado no tópico a seguir.

3.1 Corpo imagem: materialidade discursiva

Neste tópico, pretendemos compreender o corpo imagem como discurso, analisando a maneira como o corpo é formulado em diversas materialidades significantes. Essa colocação reclama de nós, pois, reflexões e distintos gestos de interpretação a respeito do corpo. Ao analisá-lo é importante levar em consideração e 'colocar em jogo, também, a relação entre a materialidade e a história, permitindo compreender o trabalho simbólico da contradição e da incompletude' (PÊCHEUX, 2009).

Segundo Lagazzi (2010), a materialidade é o modo significante através do qual o sentido se formula. Assim, ao analisar o corpo imagem discursivizado nas materialidades significantes, revelamos simultaneamente que o próprio corpo é igualmente uma materialidade significante, é uma discursividade inscrita em condições de produção demarcadas. Temos, assim, nessa materialidade, a incompletude e a contradição, indicando a divisão a que os sentidos e os sujeitos estão submetidos à ideologia.

É por esse motivo que a posição materialista determina que assumamos o equívoco e a falha, o silêncio como viabilidade de significação, e isso possui relação

direta e forte com a materialidade significante, que deve ser caracterizada de opacidade.

Nesse sentido, pensamos o corpo enquanto forma material no sentido de eliminar qualquer concepção que o trate como realidade inteligível de maneira empírica, funcional e biológica, pois para nós, pensamos o corpo como afetado, incompleto, sujeito à falha e não transparente; sem afastar dele a história e a ideologia dos processos de constituição dos sentidos.

Dessa maneira, materialidades diferentes possuem funcionamentos discursivos distintos também, em nosso caso, o corpo é a materialidade que enfatizaremos neste estudo, e o analista de discurso deve ser sensível a essas variantes. Segundo Orlandi (2012), a materialidade é que permite conjecturar a ideologia funcionando pelo inconsciente, na relação do real com o imaginário.

Baseada em Pêcheux ([1988], 2009), a autora cita que a forma discursiva é material e parte do processo histórico-social que engloba o sujeito e o sentido, promovendo uma redefinição do político como divisão: "divisão entre sujeitos e divisão do sujeito – já que nossa formação social é dividida e a interpelação do indivíduo em sujeito produz uma forma histórica que é a capitalista de que resulta um sujeito dividido, ao mesmo tempo determinado e determinador" (ORLANDI, 2012, p. 72-73).

Pêcheux (2012) assegura a importância da noção de materialidade discursiva: "nível de existência sócio histórica, que não é nem a língua, nem a literatura, nem mesmo as 'mentalidades' de uma época, mas [...] as condições verbais de existência de um objeto (científicos, estéticos, ideológicos...) em uma conjuntura histórica dada" (PÊCHEUX, 2012, p. 152). Desse modo, para ele, a questão primordial recai sobre as formas de existência histórica da discursividade.

Por conseguinte, pensar tal materialidade do discurso, tomando as diversas linguagens como formas materiais é dizer que as maneiras de significar e a matéria significante são múltiplos. Assim sendo, o corpo é um lugar de não transparência que ganha sentido pelo olhar.

Ou melhor, pensar o corpo como forma material sugere pensá-lo como discurso. Concepção que pode ser parafraseada de Pêcheux, pensamos o corpo também como *efeito de sentido entre locutores*, considerando-o também enquanto produto de um determinado aspecto histórico que o configura e, até, em relação à constituição de subjetividades.

Dessa maneira, é bom considerar o político nessas relações materiais, como atesta Orlandi (2005, p. 34): "enquanto relações de força que se simbolizam, ou em outras palavras, o político reside no fato de que os sentidos têm direções determinadas pela forma da organização social que se impõe a um indivíduo ideologicamente interpelado".

O corpo imagem, para nós, é sinônimo de gestos de leitura possíveis e produzem outras formulações, tornando visíveis estes corpos. Os recortes do corpo imagem mobilizam a noção de imbricação do corpo que se mostra na tela e que é corpo no social. Este é o nosso desafio: ressaltarmos o fato que, para análise do discurso, trabalhar com a materialidade tem tanto sua implicação teórica quanto política. Pensando a materialidade desse corpo imagem é que tomamos as telas de Francisco Brennand inscrito no corpo imagem no discurso artístico do lugar de onde é dito.

Segundo Neckel (2004, p.99), não se trata apenas do espaço concreto que a obra ocupa, mas, igualmente, das condições de sua produção, ou seja, do lugar social e ideológico, que funda esses e outros enunciados, ao descrever a proposta da obra criada pelo artista.

Neste caso, portanto, podemos dizer que uma formação discursiva na qual o corpo imagem se inscreve é atravessada por outras formações discursivas, outros sentidos. Esses sentidos estão vinculados a uma ideologia e têm sua ancoragem na história, que lhes são constitutivos, o que nos permite explorar as possibilidades possíveis de gestos de leitura e faz surgir pluralidades de sentidos que os constituem.

O corpo imagem, em vista disso, nas análises feitas neste trabalho, discursiviza uma série de memórias discursivas em sua materialidade e possui densidade discursiva. Assim, ele vem marcado de descontinuidades, sofrendo procedimentos de silenciamento, de exclusão, de interdição e de autoridade, de sedução, etc, caracterizado por posições de quem pode dizer, cabendo ao analista interpretá-lo à luz da teoria.

Sendo assim, parafraseando Pêcheux (2010), quando explica o funcionamento da imagem, também pensamos da mesma maneira com relação ao corpo imagem a respeito de seu funcionamento discursivo.

Ele funciona como um operador da memória social, ao retratar a realidade, pode também conservar a força das relações sociais. [...] Ele tem o (grifos da autora) poder de operar de acordo com olhares, apresentaria a capacidade de conferir ao quadro da história a força da lembrança. Seria o registro da relação intersubjetiva e social. (idem, 2010, p. 31).

Nesta perspectiva, é que também podemos associá-lo ao interdiscurso, ao pensar a relação entre corpo imagem e memória social. Percebemos que a memória discursiva aparece, portanto, como elemento extremamente relevante para os efeitos de sentido produzidos por um corpo imagem.

Como o corpo imagem produz sentidos, esse funcionamento é marcado pelas relações de forma existentes na sociedade, as quais se inscrevem em uma rede de significações que se constituem historicamente. O corpo imagem das obras de arte estudadas são como um exemplar do discurso, está dotado de historicidade, que constitui uma textualidade específica devido ao seu funcionamento e tem sua natureza sócio-política.

Assim, a relevância desta materialidade discursiva resulta das redes de memória que originam determinados sentidos e não outros, sendo estes originados pelo histórico/sócio-político e pela ideologia filiada a diferentes formações discursivas na trajetória percorrida deste discurso, movimentando no discurso a tríade imagem-materialidade-corpo, como assim denominou Belting (2004, p.8).

Dessa maneira, lançar-nos-emos à análise de discursos imagéticos do corpo que nos possibilitam melhor entender o funcionamento e produção de múltiplos sentidos possíveis atribuídos ao corpo. Neste trabalho, iremos nos dedicar também a análise da sedução e do feminino, e, por conseguinte, à materialidade deste corpo imagem nestes caminhos, que materializam o sujeito e o inscreve na história.

Entretanto, dizemos que tais discursos trabalham com lógica disjuntiva, o mundo semanticamente normal, de que trata Pêcheux (2008) e que, por causa disso, compõem as multiplicidades de possíveis sentido apoiados no social, na ideologia, as quais são identificadas nesse corpo imagem.

Ao mesmo tempo, procuraremos analisar o deslizamento dos sentidos, os pontos de impossível, as falhas, o equívoco intrínseco a tais discursos, realizando as intervenções presentes nas materialidades referentes à questão da ideologia e do inconsciente, pois o corpo também possui sua materialidade, portanto, sua opacidade. O corpo imagem libera o corpo dos meros dispositivos mecânicos e lhe admite a busca de si por meio do governo de seu próprio corpo.

Assim, ao mobilizar a centralidade do corpo como objeto de estudo, notamos a importância da recuperação de sentidos e do já dito que constituem o corpo para que se

possa compreender ressignificações mais atuais deste objeto. Dessa maneira, trabalharemos o corpo feminino, e suas representações, que será melhor discutido no item 3.2 a seguir

3.2 Representações do corpo feminino

O entendimento dos sentidos construídos para o corpo feminino no mundo contemporâneo nos solicita que percorramos um caminho, pela história, pela maneira como ele foi pensado e produzindo sentidos ao longo dos tempos. Deste modo, propomos pensar em alguns aspectos sócio históricos e ideológicos, que contribuíram para a construção destes sentidos a respeito do corpo feminino na nossa sociedade e a maneira como ele tem sido analisado e representado nos discursos no percurso da história do corpo.

Entendemos que no corpo estão inscritos os valores de uma sociedade, por ser ele o meio de contato inicial do sujeito no contexto sócio histórico em que ele (o corpo) está inserido. Assim, cada sociedade age sobre o corpo feminino, determinando-o de acordo com a formação ideológica em que este está inscrito, construindo particularidades e efeitos de sentido para ele, enfatizando determinados gestos de interpretação sobre o mesmo em detrimento de outros, criando para este corpo feminino moldes e representações.

Dessa maneira, surgem, as representações do corpo no decurso da história da humanidade que nos permite interpretar os efeitos de sentido que ele produz, e principalmente, permitindo a produção da história do corporal, produzindo deslizamentos e sentidos neste processo da historicidade. Percebemos então que tais movimentos nos permitem analisar os efeitos de sentido sobre o corpo feminino que foram se originando a partir das mudanças dos discursos, no decorrer do tempo.

Se o corpo for observado pela ótica do período da Renascença ao Iluminismo, notamos que a interpretação dele nesse período se apropria de "um olhar sobre o corpo são e belo a contemplar" (COURBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012a, p.21) do discurso da igreja que "concedia ao corpo um valor irrisório e de duração efêmera" (idem, p.21), sem paixões, nem pulsões e da medicina vigente na época.

Tal universo religioso e maneira como a Igreja em seus discursos influenciava os comportamentos do sujeito na sociedade, propõem-nos gestos de leituras do corpo bento, santificado, respeitado, neste período, relacionando-o ao religioso e ao sagrado e à submissão deles. Assim, esse corpo era visto como materialidade que era exaltada tanto na esfera religiosa quanto na medicina que na época investigava o interior do corpo, a circulação, a estrutura e a força dos ligamentos musculares. Um corpo ainda subordinado à ideologia do sistema punitivo das nossas sociedades.

[...]os sistemas punitivos devem ser recolocados em uma certa "economia política" do corpo: ainda que não recorram a castigos violentos ou sangrentos, mesmo quando utilizam métodos "suaves" de trancar ou corrigir, é sempre do corpo que se trata — do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão (FOUCAULT, 1999, p.28).

Além disso, temos duas visões de corpo: o corpo sagrado, a medida de todas as coisas, molde a partir do qual o homem foi criado à imagem de Deus, o corpo de Cristo que alimenta o espírito e a alma; mas, também, o corpo do homem comum, lugar de pecado e culpa, numa época em que a sexualidade era vigiada (e criticada) de muito perto, que visava "reprovar ou punir os desvios de mau procedimento sexual, como reparar e recuperar as divergências, fazendo-as voltar à norma (COURBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012a, p.221).

Já o corpo do sujeito de pecado e culpa se constitui de sentido pela imagem do corpo do ser humano pecador, rompendo com a visão de mundo religioso. Este gesto de interpretação de um corpo contido pelo sagrado representando as referências sagradas, marca a contradição do sujeito entre o profano e o sagrado. Afinal, por muito tempo o sagrado e a Igreja dominavam comportamentos, gestos e até pensamentos da humanidade na época. Desse modo, o corpo era menosprezado, porque era pecador e, pelo contraditório, arriscou-se a se perder aos prazeres que o mundo poderia proporcionar, ao amor aos prazeres dessa nova visão de mundo, deleites da carne, ao desejo; que contrariava o discurso proferido pela igreja sempre marcado pelo discurso bíblico. É necessário que se faça morrer tudo o que pertence à natureza terrena do sujeito: imoralidade sexual, impureza, paixão, desejos maus... (COLOSSENSES, 3:5)

Ao corpo pecador que é só desordem, aviltamento, pois não consegue controlar suas paixões, opõe-se o corpo harmonioso de Adão e Eva antes da

Tal justificativa se dá porque "a carne é fraca", de acordo com a Bíblia (2015), vigiai e orai, para que não entreis em tentação; na verdade, o espírito está pronto, mas a carne é fraca (MATEUS, 26:41). Dessa maneira, o sujeito que não estiver atento e em constante oração, provavelmente pecará, pois o espírito dá a segurança, mas a carne sucumbe ao pecado, sendo fruto e estimulado por ela. Assim, esse corpo/natureza carnal que fala nesta posição sujeito é o mesmo da abordagem religiosa do corpo, sendo reduzida à palavra da igreja nessa época em que a sexualidade era muito velada, passando a ser proibida a sua expressão.

Há, portanto, um discurso do pecado e do controle do corpo, que foi e é muito dito no discurso da teologia e da espiritualidade cristã. Porém, a arte veio para romper com ele e através das pinturas e esculturas deste contexto histórico já percebemos resistências a esse discurso religioso imposto, que por muito tempo quis silenciar o corpo e reduzi-lo apenas a objeto de procriação. No decorrer da história, este corpo foi rompendo e deslizando nas obras para um discurso de liberdade e resistência, conseguindo resistir.

A história do corpo feminino é também a história de uma dominação na qual os simples critérios de estética já são reveladores: a exigência tradicional por uma beleza sempre "pudica", virginal e vigiada, impôs-se por muito tempo, antes que se afirmassem libertações decisivas repercutidas nas formas e nos perfis, movimentos mais aceitos, sorrisos mais expansivos, corpos mais desnudos. A história do corpo, em outras palavras, não poderia escapar à história dos modelos de gênero e de identidades. (COURBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012a, p.13).

Após esse pensamento, no Renascimento, as atitudes do homem passaram a ser guiadas pelo método científico, começa a haver uma maior preocupação com a liberdade do ser humano e a concepção de corpo também muda em consequência disso. Os avanços científico e técnico produziram, nos sujeitos do período moderno, um apreço sobre o uso da razão científica como única forma de conhecimento (PELEGRINI, 2018). O corpo, agora sob um olhar "científico", serviu de objeto de

estudos e experiências. Passa-se do teocentrismo ao antropocentrismo. O conhecimento científico, enfim, o ideal renascentista: o corpo investigado, descrito e analisado, o corpo anatômico.

Assim, o corpo passou a ser analisado pela ciência, estudado e dissecado, passando a ser um motivo de grande interesse do mundo científico. Há uma necessidade de ver, tocar, abrir, da busca interna do corpo com a ascensão da ciência.

O objeto que o anatomista examina é um corpo morto, isto é, que não oferece os humores no que define sua especificidade, a saber, a dinâmica, as misturas, os fluxos; o cadáver não fornece líquidos e, o que é mais, eles são fugidios, dificilmente perceptíveis, perdidos. Cientificamente mudos, mas além disso incômodos (COURBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012a, p.439).

Desse modo, os sentidos sobre o corpo constituíram o conhecimento anatômico, empírico e qualitativo, descobrindo formas, cores, texturas, consistência, temperaturas e produzindo, através da retratação da dissecação, um novo olhar e gesto de interpretação que vão além do corpo morto, produzindo outros sentidos e gestos de leitura porque, como é discurso, está estreitamente ligado a implicações ideológicas ou sociais.

Como efeito destas condições de produção, o corpo feminino também representava a contradição entre a disciplinarização que os costumes da época e legislação regiam, limitando-se a funções reprodutivas e ao estado conjugal, dessa forma reprimindo os impulsos da sexualidade por causa deste pensamento da sociedade da época, o que nos sugere uma interiorização dos controles sociais e emocionais do corpo, assim como um corpo feminino que é agente dos atos sexuais transgressor da norma e oposto à moral, à religião e à sociedade se contrapondo às convenções e às leis.

A mulher que engravidava em consequência de relações pré-conjugais não sofria nenhum ou quase nenhum opróbrio social, se ela se casasse antes do nascimento do filho. Mas aquela que esperava um filho cujo noivo desaparecia ou morria antes das núpcias era imediatamente relegada por sua comunidade ao universo do ilícito (COURBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012a, p.219-220).

Assim, o corpo produziu e reproduziu a verdade do crime. Ou melhor, ele constitui o elemento que, através de todo um jogo de rituais e de provas, confessa que o crime aconteceu, que ele mesmo o cometeu, mostra que o leva inscrito em si e sobre si, suporta a operação do castigo e manifesta seus efeitos da maneira mais ostensiva. O corpo várias vezes supliciado sintetiza a realidade dos fatos e a verdade da informação, dos atos de processo e do discurso do criminoso, do crime e da punição (FOUCAULT, 1999, p.65).

Dessa forma, as mulheres não casadas corriam, em todo encontro sexual, um perigo representado por dois males: a gravidez ilegítima e a pobreza, acompanhada do risco de resvalar para a prostituição, com todas as suas consequências de punição. As mulheres da época que proporcionavam ao seu corpo, prazer, eram consideradas *fêmeas carentes de macho*, ou usurpadoras dos privilégios sociais inerentes aos homens, sendo contestadas e discriminadas por todos, refletindo os valores das instituições representadas da época: ato ilícito e desviante ou intolerável pela sociedade.

Desse modo, o castigo à mulher e consequentemente ao seu corpo deverá ser reparado para que a atitude ilícita seja saldada, através das forças de coerção da sociedade. Diante disso, Foucault (1999) destaca que

o castigo então não pode ser identificado nem medido como reparação do dano; deve haver sempre na punição pelo menos uma parte [...] e mesmo quando se combina com a reparação prevista, ela constitui o elemento mais importante da liquidação penal do crime. O direito de punir será então como um aspecto do direito que tem o soberano de guerrear seus inimigos: castigar provém desse direito de espada, desse poder absoluto de vida ou de morte de que trata o direito romano ao se referir ao *merum imperium*, direito em virtude do qual o príncipe faz executar sua lei ordenando a punição do crime (FOUCAULT, 1999, p. 66).

Do mesmo modo, a correção do castigo vigorou no sistema punitivo até final do século XIX, quando a mulher era condenada, julgada e castigada, através da sentença. O castigo era aplicado sobre o corpo da vítima, numa demonstração de sua capacidade punitiva, buscando desestimular as condutas contrárias às determinações do poder soberano, determinado pela sociedade.

Neste espaço, onde se entrecruzam o castigo, os corpos e olhares sentenciadores, é inserido no discurso da época a repressão do corpo feminino. Mais uma vez sob o poder soberano do olhar empírico da ciência médica, tem-se o espaço da experiência aberto, tão somente à evidência dos conteúdos visíveis. O que cria a possibilidade de uma experiência que aplica um olhar sobre o corpo na perspectiva da medicina, da doença e mais uma vez como objeto, só que dessa vez objeto de investigação, o que confronta a objetividade com a subjetividade.

Há sempre no corpo objeto de investigação clínica um a priori 'concreto' possível de ser desvelado, conforme cita Foucault "(...) a experiência clínica - do indivíduo concreto à linguagem da racionalidade - foi tomada como um confronto simples, sem conceito, de um olhar sob o corpo" (FOUCAULT, 1998, p.13), do mesmo modo se apontou a importância da medicina para a constituição das ciências do sujeito na sociedade, "diz respeito ao ser do homem como objeto de saber positivo, pois há "possibilidade de o indivíduo ser ao mesmo tempo sujeito e objeto de seu próprio conhecimento o que implica que se inverta no saber o jogo da finitude" (FOUCAULT, 1998, p. 227).

Percebemos o quanto o saber médico se articula ao poder disciplinar e normalizador. A objetividade da ordem médica científica, do saber e poder, com seu olhar focado no corpo, objetividade da doença e não no sujeito do corpo doente, implica uma recusa da subjetividade e singularidade de cada corpo sujeito. Com um narcisismo científico que evoca o saber totalizante, único, certeiro e onipotente, temos a morte do olhar para o corpo sujeito. O olhar desta ordem clínica nos conduz a enxergar a consolidação de um projeto lírico e idealizado, que vê no discurso científico, tão somente, um papel normalizador e, desse modo, a subjetividade do corpo enfermo é desconsiderada.

Por conseguinte, reprovava-se ou se punia os desvios do comportamento feminino, quando a mulher usava o corpo, na sua efêmera beleza física e saudável que triunfava, condição que sugere necessidade à exaltação de sua representação, explorado no mercado do casamento ou no mercado do sexo comercial, na tentativa de reparar e recuperar as divergências, fazendo-as voltar às normas ditas pela medicina, pela igreja e pela moralidade.

O corpo feminino, portanto, era concebido primeiramente como instrumento moral, cuja sexualidade desliza de acordo com práticas eróticas aprovadas, toleradas e reprimidas de acordo com a classe social e o contexto em que está inserido este corpo: corpo do casamento, discreto, desprovido de paixões, sem libido e lícito; ou corpo da sensualidade, da fornicação e prostituição; considerado corpo pecador, portanto ilícito.

Mesmo no período da Renascença, o corpo feminino representado na presença do corpo nu, sintetizava este paradoxal contraste entre o permitido e o censurável. Ao menos nas pinturas, gravuras, esculturas e arquiteturas da época, foi possível movimentar sentidos neste aspecto, multiplicando as condições e possibilidades de representação do nu e seus múltiplos sentidos.

Já o corpo observado no período da Revolução à Grande Guerra, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX, percebemos outro gesto de atuação interpretativa sobre a representação do corpo feminino nesse período. O corpo começa a ser pensado física e psiquicamente: a emoção, a dor e o prazer são apresentados aos olhares da sociedade, distinguindo o corpo objeto do corpo próprio.

O corpo ocupa um lugar no espaço. [...] Esse corpo físico, material, pode ser tocado, sentido, contemplado. [...] Desgasta-se com o tempo. É objeto de ciências. Os cientistas o manuseiam e o dissecam. Medem sua massa, sua densidade, seu volume, sua temperatura. Analisam seu movimento. Transformam-no. Mas este corpo dos anatomistas é radicalmente diferente do corpo do prazer ou da dor. [...] O corpo é o lugar das sensações (COURBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012b, p.7).

Essa tensão entre o material e o psíquico sugere um resultado que escapa à dicotomia entre o corpo material e o da psique, o que desliza entre o físico e a emoção, a dor e o prazer. Um corpo que antes era um lugar estável do sujeito entre o lícito e o ilícito, agora será um território de deslocamentos que são manifestações da força da psicanálise e do contexto social e ideológico da época.

O corpo é uma ficção, um conjunto de representações mentais, uma imagem inconsciente que se elabora, se dissolve, se reconstrói através da história do sujeito, como a mediação dos discursos sociais e dos sistemas simbólicos. Havia "uma visão da mulher inacessível, emblemática do desejo, visão inteiramente individual e excêntrica que foi se generalizando e se tornando um ideal comum" (COURBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012b, p.9 e 128).

O corpo feminino será representado agora sobre o espectador, através do simbólico (formas, linhas, cores) e agirá diretamente sobre o gesto de leitura sobre o corpo do outro e seu corpo através de reações sensuais, para introduzir no interlocutor estados interiores. Assim, é percebido que a mulher não seria mais relegada ao seu papel de objeto de desejo, ela agora poderia com o seu corpo ter desejos e iniciativas que antes eram somente possíveis ao homem.

De fato, o corpo feminino agora, nesse período, começava a pertencer à mulher, e também ao grupo social em que ela estava inserida. O discurso moralizante sobre os efeitos do corpo feminino ainda era produzido na sociedade, mas agora sendo contradito. A mulher poderia ter seu corpo virtuoso e lícito, mas também poderia tê-lo ilícito, perdido, entregue aos desejos, pois a lógica social agora poderia enquadrar as mulheres a fazer do seu corpo importante recurso de intervenção e adaptação às demandas sociais do período e de promoção da luta por direitos das mulheres.

A relação entre o discurso e a prática também permitiam perceber as diferenças que marcavam a disputa pelo controle do corpo feminino e a ação efetiva deste corpo, restando ao próprio corpo posicionamento, estética e dizer. O corpo que se constitui na relação com o outro, que significa e é atravessado pela incompletude. Um corpo feminino representado pela contradição de se aproximar e afastar, de dizer e silenciar, de se movimentar e se tornar imobilizado, de encantar e desprezar. Um corpo marcado pela contradição e que produz sentidos, neste eterno confronto do simbólico com a ideologia.

Dessa maneira, surgem representações que nos permitem interpretar os efeitos de sentido em relação ao corpo e principalmente ao corpo feminino ao longo do tempo, permitindo assim a produção da história do corporal, produzindo deslizamentos e sentidos neste processo da historicidade. Percebemos que tais movimentos nos permitem analisar os efeitos de sentido sobre o corpo feminino que foram se originando a partir das mudanças dos discursos, no decorrer do tempo.

Então o corpo feminino nos remete à questão da natureza e do cultivo do corpo, assim como, sugere-nos um leque diferenciado de posicionamentos sobre ele, de acordo com as condições de produção e processo histórico que permeavam a Revolução até a

Grande Guerra. O corpo não se revela apenas como componente de elementos estéticos, mas também enquanto fato social, psicológico, cultural, religioso: está dentro da vida quotidiana do sujeito e nas formações discursivas em que o mesmo está inserido.

Da mesma maneira, a representação do corpo feminino, na sua subjetividade, está sempre a produzir sentidos que representam a cultura, os desejos, os afetos, as emoções, enfim, seu mundo simbólico em que está inserido. De fato, como qualquer outra realidade social, o corpo é socialmente (re)construído porque acreditamos que a sociedade inquietante o modifica dinamicamente, de alguma forma, cada vez mais a história produz determinado 'perfil' de corpo, que marca a característica da ideologia da época.

Este novo modelo engendra, ao mesmo tempo, uma representação nova do feminino e um modelo inédito da mulher. O gozo dela [...] parece mais perigoso [e necessário, *grifos nosso*]. As manifestações epilépticas do orgasmo feminino, sua proximidade com a histeria, cuja ameaça se acentua e se transforma, sugerem o risco de uma liberação de forças telúricas (COURBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012b, p.187).

Tal definição de representação do corpo feminino, a partir disso se encontra redefinida. A mulher tem seu corpo em cada instante de sua vida. Por esse ponto de vista, ela evoca sensualidade. Aparecendo de certa maneira a divergência de papéis em relação ao século anterior. Essa nova postura da mulher ter mais controle sobre o seu corpo ordena uma nova relação dela com a sociedade, sobremaneira no discurso e no jogo da sedução/amoroso.

A reprodução deste imaginário de sedução ligado à mulher reproduz um funcionamento discursivo que nos remete ao dizer sobre a mulher como verdade inquestionável, como se os sentidos só pudessem ser estes, havendo um apagamento de como eles se constituíram na relação de poder que move a discursividade histórica. A proclamada "sensualidade" move sobre o efeito perifrástico uma memória discursiva que atribuiu à mulher brasileira o caráter de sedução. É sedutora porque é mulher com traços fortes, marcantes. Ou seja, traços marcantes em referência à fala do colonizador. O recorrente uso dos termos sensual e sensualidade, forte e marcante reforça esse imaginário característico da mulher. Essa nova diferença nesse período marca de

maneira radical as modalidades de desejo fundamentada no duplo padrão da moral na sociedade

Essa reviravolta das representações do corpo feminino e das normas, através do pensamento que a essência feminina e o orgasmo revelam-se independente do coito e procriação, será progressivamente confrontada e acentuada pelas ideias do padrão moral do período anterior e da biologia (COURBIN, 2012b, p.187).

A ginecologia possui implicações que se revestem de um caráter militante [...]. A descoberta da ovulação e a crença em seu caráter espontâneo realizam uma naturalização radical da mulher. A ciência parece triunfar sobre a religião. Ela contribui para emancipar o corpo feminino [...]. O debate vai além, portanto, da biologia (COURBIN, 2012b, p.188).

Dessa maneira, o que representa o corpo feminino, desse período, constitui uma intensidade sem igual de prazer, sendo possível o gozo ou volúpia, estruturando o pensamento sobre o que se chama sexualidade. Assim, tal representação começou a ser reconhecida por toda a sociedade, constituindo um jogo sutil que não deixa de apelar à sensualidade.

No século XIX, era no interior do prostibulo, no quarto da prostituta matriculada ou da clandestina, que o homem aprendia a conhecer o corpo feminino. As mulheres nuas oferecidas no bordel se dedicavam mais voluntariamente do que outrora aos refinamentos eróticos [...]. Tudo isso participa da história do comportamento da sociedade, principalmente as elites, lançando outra luz sobre a sexualidade ao longo do final do século. (COURBIN, 2012b, p.229-231).

Nesta perspectiva, inicia-se os primeiros efeitos de uma revolução na ordem das representações da sexualidade do corpo feminino. Período que permite furos na prática da sexualidade e da identificação e uso do sujeito com seu corpo; assim como o movimento do corpo feminino e a evolução das normas de seu desejo ao longo do século seguinte.

Surge uma nova relação que norteará o comportamento do sujeito para com o corpo desejado. A transgressão deixa e ser apenas uma proibição moral. Agora o prazer também carregará para o sujeito e seu corpo em si algo maior, que poderá ser a morte por causa das doenças venéreas e o crescente número de aborto.

Do mesmo modo, o corpo feminino também acompanha essa transformação e é entregue ao desejo ou exploração; ele agora tinha mais visibilidade e representatividade na sociedade e seu olhar lançado sobre ele também, refletindo a força do imaginário do gesto de interpretação do sujeito sobre o corpo, desenvolvendo além do erotismo, também a dor ou morte, no final do século. Dessa forma, segundo Courbin (2012b),

[...] a ampliação de comportamentos eróticos, [...] e das práticas de higiene induzidas, levam algumas mulheres uma nova consciência de seu corpo, tudo isso concorre para intensificar a contracepção, causando grande agitação. Porém também se estabeleceu no início do século XX, uma tensão extrema entre a questão do prazer e as representações aterradoras do risco mórbido corrido por aquele que a ele se entrega. (COURBIN, 2012b, p.265-266).

Essa nova relação guiará o comportamento para com o corpo desejado, assim como a transgressão do uso dele também porque deixa de ser uma proibição moral; mas ainda continua sendo reprovado pela sociedade. A medicina tenta controlar a dor das doenças venéreas com contracepção, defendendo o uso de espojas de segurança, injeções vaginais, e outros conceptivos; entretanto, as mortes resultantes dos abortos carregavam como consequência a destruição, a dor e outros sentimentos de exclusão.

O aborto torna-se uma prática em ascensão. Durante os dois primeiros terços do século, essa é uma prática essencialmente das prostitutas, de amantes sustentadas, de moças seduzidas e de viúvas preocupadas com sua reputação. O aborto fica restrito à esfera da 'sexualidade reprovada'. No final dos anos 1880, ele passa a ser uma opção para as esposas que querem limitar o número de filhos. Espontaneamente desenha-se um 'feminismo doméstico' cuja eficácia contrasta com o assunto que até então era só dito no meio das vedetes de feminismo declarado (COURBIN, 2012b, p.265).

E, desta forma, a história da tensão do corpo que se instaura entre o prazer e a morte, entre se entregar ao desejo e à morte, pode ser atribuída à história das representações e práticas da sexualidade. Inquietude que constitui o corpo do sujeito da época. Dessa forma, esse antagonismo conduzirá os perfis do corpo e seu comportamento na sociedade, deslocando sentidos, assumindo a realidade de suas sensações e uma nova legitimidade neste período às vésperas do século XX.

O século XX vem com um discurso filosófico sobre o corpo *restaurando e aprofundando a questão da carne, isto é, do corpo animado* (COURBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011, p. 7). A relação entre o sujeito e o seu corpo começou a ser pensada de outra maneira na passagem do século e ganha outra redefinição. Para Merleau-Ponty (1960),

Nosso século apagou a linha divisória do 'corpo' e do 'espírito' e encara a vida humana como espiritual e corpórea de ponta a ponta, sempre apoiada sobre o corpo... Para muitos pensadores do final do século XIX, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século XX restaurou e aprofundou a questão da carne, isto é, do corpo animado (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 287).

Essa sugestão de uma nova visibilidade sobre o corpo que define a sua verdade e tudo que diz respeito ao mesmo, deu outro gesto de interpretação e leitura para o corpo ou a verdade sobre o corpo. Com a psicanálise, o inconsciente fala através do corpo. Agora, a imagem do corpo constitui a formação do sujeito e está unido ao inconsciente. Assim, o corpo diz e desliza o inconsciente, representando-se no tempo e espaço sociohistórico.

O corpo foi ligado ao inconsciente, amarrado ao sujeito e inserido nas formas sociais da cultura. O corpo se pôs a desempenhar os primeiros papeis nos movimentos individualistas e igualitaristas de protesto contra o peso das hierarquias culturais, políticas e sociais, herdadas do passado (COURBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011, p. 8).

A marca da tensão entre estas fronteiras continua sendo antagonista, continua o corpo feminino a ser representado através discurso do domínio patriarcalista. A relação do sujeito contemporâneo com o seu corpo possui tensões e deslizamentos que alimentam as primeiros impressões e sentido sobre os movimentos independentes e democráticos de protesto a respeito do corpo feminino contra o peso história, herdado do passado, tiveram destaque e marcaram uma prática habitual nas representações do corpo feminino no século.

Com as manifestações contra a discriminação feminina e a luta pelo direito da mulher na sociedade como o voto, o pertencimento do corpo, as lutas das minorias oprimidas e marginalizadas, a representação da liberdade feminina, entre outros movimentos de transformação da sociedade na época, veio também a libertação do corpo feminino.

A revolução que o Movimento da Libertação Feminina consistiria em levantar a censura sobre o corpo, tal como Freud [...] levantara a censura sobre o inconsciente. [...] O corpo carrega, desde então, as marcas de gênero, de classe ou de origem, e estas não podem ser mais apagadas. (COURBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2011, p. 9).

De tal modo, sob o viés do Século XX, percebemos representações sobre o corpo feminino de afirmação/protesto ou persuasão. Um corpo com direito ao prazer, um novo

corpo social e político da mulher, a multiplicidade de identidade desse corpo na sociedade e a sensação de que o corpo é pertencimento e se pode fazer dele o que se deseja, assim como também é possível agora exibi-lo no íntimo, mas também exteriorizá-lo. *Um corpo como "encarnação da consciência", como "pivô do mundo"* (MERLEAU-PONTY, 1945, p.97).

Por conseguinte, o corpo se pôs a desempenhar os primeiros papéis nos movimentos individualistas e igualitaristas de protesto contra o peso das hierarquias culturais, políticas e sociais, herdadas do passado (ibidem, p. 8). As representações do corpo feminino gritavam que o corpo pertencia às mesmas, protestando contra, por exemplo, às normas de sexualidade, às leis que proibiam o aborto, a não ser mais vistas como objetos ou somente como procriadoras.

Primeiramente, libertaram o corpo, o corpo reprimido, objeto, maltratado, e por isso, ele mesmo, foi investido no contexto das lutas travadas pelos direitos das mulheres durante as décadas de 60 até os dias atuais. Mas, mesmo assim ainda se vê também essa emancipação como luta política, aspirações individuais que colocam o corpo no cerne dos debates culturais, sociais e políticos que transformam(ram) intensamente a (sub)existência do corpo feminino como objeto de análise e pensamento da sociedade que carrega historicidade.

Ele carrega, desde então, as marcas de gênero, de classe ou de origem, e estas não podem ser mais apagadas. [...] E a emergência do corpo como objeto na história das mentalidades, a redescoberta da importância do processo de civilização, a ênfase posta nos gestos, nas maneiras, nas sensibilidades, na intimidade na investigação histórica atual refletem sem dúvida um eco de tudo isso (COURTINE, 2011, p. 9-10).

Hoje ainda o corpo feminino é representado como corpo produto. De certa maneira, esse discurso se apropria e retoma o dito do período da Renascença ao Iluminismo. E também como corpo consumível, interdiscursivizando o investimento sobre o corpo sendo analisado e interpretado como produto consumível.

O corpo da mulher, no discurso-outro, torna-se objeto sexual, é entretenimento, é corpo a ser assediado, ou seja, não tem condições de fazer valer a sua voz. Esses dizeres são trazidos como efeito de memória, visto que são dizeres que circulam em nossa sociedade e constituem sentidos ao/do feminino.

A sociedade de consumo faz com que as mulheres se preocupem com o exterior (a estética) do próprio corpo. A proliferação de imagens ideais dos corpos, através dos meios de comunicação de massa, encarrega-se de produzir desejos e reforçar imagens de corpos padrões que as mulheres insistem em seguir porque acham que seria o corpo ideal.

Através do corpo, as mulheres e sociedade de maneira geral, expressam os efeitos de sentidos e significados que as relações sócio-históricas tiveram ou têm na formação discursiva em que o sujeito está inserido. A materialidade corporal está sugestionada na historicidade, num contexto, sendo este o meio pelo qual as nossas relações como sujeitos são construídas e produzem sentidos.

Nesta reflexão, propusemo-nos demonstrar e sugerir análises das representatividades do corpo feminino revelados pela sociedade que também deslizam sobre esse imaginário a respeito do corpo da mulher. Outros sentidos surgem quando a mulher explicita o poder sobre seu corpo, seus desejos, seus atos, seus direitos, o que a coloca em outra posição discursiva.

É interessante observarmos como o corpo feminino pode ser sensual sem a exposição da nudez e do não-dito também; isso discursiviza um modo de dizer de si e de se colocar como mulher sem se deixar representar por um já dito cristalizado e pela exibição do corpo nu, marcando um ruptura de sentidos 'naturalizados' para o corpo da mulher, tão repetidos pela sociedade.

Contudo, remete-nos a pensar a história do corpo como indissociável à história do gesto de interpretá-lo, dos olhares emancipadores e como esses se lançam sobre ele. Como essa nova maneira de ver se revela nestas representações através das obras do artista plástico Francisco Brennand e como elas determinam essas múltiplas produções de sentido que podem simbolizar? São dessas questões que nos ocuparemos a seguir, mas, primeiramente, traçaremos um breve histórico do artista, para só assim, analisarmos mais apuradamente os efeitos de sentidos que subjazem a esses discursos de representações do corpo feminino.

4 METODOLOGIA

O percurso metodológico em questão abordado neste capítulo será ancorado na perspectiva qualitativa, relacionado diretamente aos procedimentos analíticos da Análise do discurso de linha francesa, pois entendemos que o processo de análise discursiva questiona os sentidos estabelecidos no discurso do sujeito constituído pela ideologia e inserido na história. Utilizaremos como *corpus* o funcionamento discursivo das obras de arte que fazem parte da série Chapeuzinho Vermelho de Francisco Brennand, composto por quarenta telas pintadas entre o ano de 1995 até o ano de 2003. Nosso texto fará menção a Francisco Brennand e à série Chapeuzinho Vermelho, assim como ao percurso temático utilizado para interpretá-la à luz da A.D.

As estratégias metodológicas ancoradas na AD estão centradas na compreensão da constituição e formulação do discurso, ao considerarem a materialidade da língua e da história no trabalho de interpretação, na exposição dos sujeitos em suas relações com o político e o simbólico, na "observação dos processos de mecanismos de constituição de sentido e de sujeitos, lançando mão da paráfrase e da metáfora como elementos que permitem um certo grau de operacionalização dos conceitos" (ORLAND, 2012, p.77). Segundo a autora,

as palavras, na perspectiva da análise do discurso, já são sempre discursos na sua relação com os sentidos. Isso quer dizer que toda palavra, para significar, tira seu sentido de formulações que se sedimentam historicamente. Toda palavra refere ao discurso no qual significa ou significou. Dito de forma mais incisiva: toda palavra é atestada do interdiscurso. Uma palavra por outra, que é próprio do funcionamento discursivo, significa assim um discurso por outro. Ou seja, ideologia (ORLANDI, 2007, p.173-174).

Dessa maneira, estabelecemos os seguintes procedimentos: selecionar as obras por trajeto temático, pois entendemos que a análise conduzida, de modo regular, ou seja, por trajetos facilita a interpretação. O trajeto temático é o "conjunto de configurações textuais [cuja análise] remete ao conhecimento de tradições retóricas, de formas de escrita, de usos da linguagem, mas, sobretudo, interessa-se pelo novo no interior da repetição" (GUILHAUMOU & MALDIDIER, 1994, p.164-165).

Depois reconhecer as discursividades das obras, *corpus* da pesquisa; identificar as condições de produção do discursos a serem analisados; perceber as formações discursivas inerentes aos discursos analisados, relacionar as formações ideológicas que regem as formações discursivas observadas, reconhecer o funcionamento discursivo da série e os efeitos de sentidos inerentes a ele, assim como a memória discursiva enquanto retomadas constantes do que é dito em outro lugar, e o corpo pensado como como uma representação que move o imaginário social de um modo a que sobre ele recaem várias questões as quais dizem respeito ao funcionamento dos sujeitos em uma sociedade.

Quanto aos *corpora*, a Oficina Brennand nos autorizou utilizá-lo para análise e o consideraremos através da construção da descrição e análise dos discursos, por meio de direções temáticas, para que obtenhamos uma melhor interpretação quando o tivermos analisando.

Pensamos o *corpus*, conforme Courtine (2009), relacionando-o com suas condições de produção,

um conjunto de sequências discursivas estruturado segundo um plano definido em relação a um certo estado de condições de produção (CP) do discurso. A constituição de um *corpus* discursivo é, de fato uma operação que consiste em realizar, por meio de um dispositivo material de uma certa forma (isto é, estruturado conforme um certo plano), hipóteses emitidas na definição dos objetivos de uma pesquisa (COURTINE, 2009 p. 54-61).

Faremos nossa reflexão sobre as obras de arte enquanto discurso e tentaremos exercitar a compreensão da teoria da AD e ampliar as redes de relação entre a produção de sentidos e a Arte, Literatura, Memória discursiva e Corpo, as quais ancoradas na Análise do Discurso de linha francesa produzem sentidos, sempre aproximando os e complementando.

Uma vez que a escolha das telas não é sistematicamente algo "pronto" e "acabado", "conjunto de articulações" (COURTINE, 2009 p. 115), considerando ser um gesto de interpretação a concepção deste trabalho da construção do dispositivo teórico até a composição do *corpus* da pesquisa, num movimento de construção e desconstrução deste obras.

Diante disso, construímos um dispositivo que nos deu possibilidade de considerar suas especificidades, visando mostrar o seu funcionamento em relação à teoria da Análise de Discurso. Assim, tecemos considerações sobre o estudo discursivo

da imagem na produção de sentidos, assim como percebemos a importância de que todo discurso é realizado através de processos parafrásticos e polissêmicos, constituindo um jogo entre estabilização e ruptura, um fazendo trabalhar a incompletude do outro, tendo em vista a constituição da obra de arte e um trabalho de memória no jogo de filiações que se movem no movimento da não completude dos sentidos, constituindo, assim, as telas da série de Brennand, um indicador "potencial de agitação nas filiações sócio históricas", oferecendo lugar à interpretação das nossas análises. (PÊCHEUX, 2008, p. 56).

Neste entendimento, a memória discursiva será trabalhada à medida em que as telas nos remeter a diferentes memórias, filiações de sentido, desestabilização de sentidos, que deslizam de um lugar para outro, presentes no imaginário social, podendo no aspecto histórico e ideológico, pensarmos a questão das relações de poder nos "bastidores da encenação dos sujeitos e dos sentidos, as formações discursivas e o interdiscurso fazem seu jogo" (ORLANDI, 2008, p. 95), a ideologia produz seus efeitos; situaremos em poucas palavras o contexto sócio histórico da materialidade discursiva do nosso *corpus*.

Conforme Orlandi (2012, p. 67), o trabalho com o *corpus* se constitui num procedimento que se dá "ao longo de todo o trabalho". Sendo assim, muitas considerações feitas até aqui serão retomadas com o objetivo de deixar os nossos passos analíticos bem explicitados. Tentaremos realizar gestos de interpretação das telas da série, objetivando trabalhar "não numa posição neutra, mas que seja relativizada em face a interpretação", atravessando o efeito de transparência da linguagem, da literalidade do sentido e da onipotência do sujeito, apostamos "na opacidade da linguagem, no descentramento do sujeito e no efeito metafórico, isto é, no equívoco, na falha e na materialidade. No trabalho da ideologia" (ORLANDI, 2012, p. 61).

Desse modo, pensamos que seja possível descrever os procedimentos analíticos que usaremos em nosso trabalho. Nosso objeto de estudo são as condições de produção da série Chapeuzinho Vermelho da obra de Francisco Brennand e procuramos entender os mecanismos de produção de sentidos inscritos nestes discursos, a fim de que possamos ter condições de trabalhar a historicidade neles veiculados e sua relação de como a exterioridade (sujeito/história) se apresenta neste espaço discursivo.

Considerando que o discurso em nosso *corpus* foi produzido em certas condições de produção, observaremos a produção de efeitos de sentidos que tem determinada direção referente à posição dos sujeitos interlocutores. Tal direção será observada através da análise das posições sujeito assumidas e das FDs com as quais os sujeitos se identificam diante das telas. Assim, nosso olhar terá direção para o discurso produzido nas obras enquanto materialidade de discursividades e estas não estão limitadas a sua superfície, já que se movem na relação do real da língua e da história deixando seus vestígios nos seus modos de significar.

Desse modo, analisaremos o funcionamento do discurso das obras e suas singularidades no processo de produção de múltiplos efeitos de sentido para o sujeito, caracterizando-as como materialidades concretas que funcionam com "um sítio de significação" (ORLANDI, 2012) que demanda gestos particulares de interpretação para nós, pois investigaremos no *corpus* de que modo o sujeito se relaciona com o social, o político, o imaginário e o ideológico.

Este seria um ponto de partida para compreendermos como os efeitos de sentido são produzidos no discurso da série de Brennand e observaremos o modo como a materialidade da obra faz este trabalho de disposição do verbal (título da obra) e do não-verbal no discurso dela, trabalhando a "incompletude" (LAGAZZI, 2009, p. 68) deste discurso e vice-versa, marcas mobilizadas e interpretadas por nós no *corpus* desta pesquisa, compondo um duelo de imbricação na produção de sentidos.

Teceremos também considerações sobre o modo como o funcionamento discursivo da série pode movimentar a produção de sentidos e operar com a memória discursiva da série de Brennand. Se há uma retomada de uma memória já existente, ou se, apesar de haver retomada, há uma produção de sentidos que aponta a constituição de uma outra/nova memória a respeito do discurso de *Chapeuzinho Vermelho*.

Nossas considerações sobre o funcionamento das obras para descrevermos como procederemos as nossas análises foram baseadas no pensamento de Orlandi (2012), que diz que todo discurso possui um funcionamento que se constitui num jogo entre estabilização e ruptura. Esse constante movimento (ora com o sentido estabilizado, ora com sentidos diferentes) nos faz considerar a abordagem do movimento de paráfrase e polissemia, também abordada neste trabalho e retomada no decorrer das nossas análises.

Em resumo, nossos métodos analíticos podem ser expressos em quatro principais passos. São eles:

- 1) Observar a formação discursiva sobre o corpo feminino da série, buscando perceber dois movimentos na produção de sentidos: o do mesmo e o do diferente;
- 2) Considerar o modo como o funcionamento da memória implica na significação dos sentidos, isto é, quais são os efeitos de sentido que o funcionamento do interdiscurso produz para os interlocutores, através dos movimentos parafrásticos e polissêmicos, por meio do discurso cristalizado na literatura a respeito da história de Chapeuzinho Vermelho, relacionando-as aos gestos de interpretação do artista Brennand:
- 3) Analisar o discurso sobre o corpo nas telas do artista plástico pernambucano, compreendendo suas formações imaginárias a respeito do corpo feminino e suas representações.

Assim, desejamos fazer as análises das telas visando a depreender o funcionamento discursivo do ponto de vista da tensão, constitutiva da língua(gem), entre paráfrase e polissemia, considerando o contexto sócio-político-histórico das formações discursivas da série de Francisco Brennand.

4.1 O possível discurso fundador de Chapeuzinho Vermelho

Para Michel Pêcheux (2008, p. 9), "a história aparenta o movimento da interpretação do homem diante dos fatos. Por isto, a história está colocada". Sendo assim, partiremos do princípio de que o discurso fundador se coloca através da interpretação na história.

E, tomamos como ponto de partida, o que foi definido segundo Orlandi (2003) como discurso fundador, uma vez que, são esses discursos que funcionam como referência básica no imaginário constitutivo dos sujeitos. O discurso fundador é aquele em que a comunidade se reconhece como tal, a partir da sua significação, sendo capaz de produzir sentidos.

E, para produzir sentidos, ele deve ser entendido inicialmente, enquanto um fio de instauração do novo. É a partir da "instauração de uma nova ordem de sentidos"

(ORLANDI, 2003, p.13), que se poderá caracterizá-lo como fundador, pois assim, estará se criando uma nova tradição, ressignificando o que veio antes e instituindo uma memória outra. Sendo esse, "um momento de significação importante, diferenciado" (Ibidem, p. 13).

Assim, o discurso fundador, enquanto tal estabelecerá uma "relação particular com a filiação", sendo essa, uma das suas características. Pois, ao criar uma tradição de sentidos que se projetam "para a frente e para trás, trazendo o novo para o efeito de permanente", esse se instala inevitavelmente. Sendo "talvez esse efeito que o identifica como fundador: a eficácia em produzir o efeito do novo que se arraiga, no entanto, na memória permanente (sem limite)". Produzindo "desse modo o efeito do familiar, do evidente, do que só pode ser assim" (Ibidem, p. 13-14).

Contudo, para que se produza esse deslocamento de sentidos, deve haver "um outro lugar de sentidos estabelecendo uma outra região para o repetível (a memória do dizer), aquela que a partir de então vai organizar outros e outros sentidos". E a isso, irei poder chamar de 'discurso fundador'. Uma vez que, "dar sentido é construir limites, é desenvolver domínios, é descobrir sítios de significância, é tornar possíveis gestos de interpretação", conforme observa Orlandi (2003, p. 15). "O fundador busca a notoriedade e a possibilidade de criar um lugar na história, um lugar particular. Lugar que rompe no fio da história para reorganizar os gestos de interpretação. Lugar de sentidos estabelecendo uma outra região para o repetível (a memória do dizer), aquela que a partir de então vai organizar outros e outros sentidos".

Segundo Orlandi (2003, p. 23-24) o que define o discurso fundador é uma "ruptura que cria uma filiação de memória, com uma tradição de sentidos e estabelece um novo sítio de significância". Essa ruptura é um deslocamento que se faz na relação de conflito com o processo dominante de sentidos.

Ou seja, o discurso fundador é aquele que instala as condições de formação de outros sentidos, filiando-se à sua própria possibilidade, instituindo em seu conjunto um complexo de formações discursivas, uma região de sentidos, um lugar de significância, que se apresenta como "uma categoria do analista a ser determinada pelo próprio exercício da análise dos fatos que o constituem" e eles funcionam como referência básica no imaginário constitutivo do sujeito.

Outro movimento de construção de produção de sentidos fundadores, segundo Orlandi (20103) consiste em três movimentos: a) seu apagamento por uma memória já

estabelecida dos sentidos (o já-dito); b) a resistência ao apagamento e a consequente produção de outros sentidos; c) o retorno do "recalque" (ou seja, do que foi excluído pelo apagamento sobre o mesmo, deslocando-o. (ORLANDI, 2003, p. 11).

Ao nos lembrarmos da história de Chapeuzinho Vermelho, tomamo-la como exemplo seu discurso fundador 'Le Petit Chaperon rouge' de Charles Perrault escrito e publicado em 1695 num manuscrito intitulado Contes de ma mère l'Oye, e depois, publicado em 1697 em Contes et histoires du temps passé, Avec des moralités. Um conto de fada de cunho moralista poderia ser o ponto de partida, que "vai organizar outros e outros sentidos", que vai estabelecer uma nova memória do dizer. Uma história que vai fazer parte deste grande arquivo no qual se inclui o discurso fundador, funcionando como referência básica no imaginário constitutivo dos sujeitos.

Charles Perrault pretendia que seu discurso não fosse um conto de fadas e sim uma história na linha das fábulas, por isso apresenta uma moral explicita no final, cujo objetivo é de servir de admoestação ao leitor, de caráter educativo e também servia de modelo de comportamento, o desejável na sociedade do período medieval, tempo dos primeiros narradores dos contos de fadas.

Para que se estabeleça uma nova memória deste dizer, um novo já-dito (préconstruído, o repetível), é necessário que haja uma ruptura, uma quebra com o outro; para novos sentidos se estabelecem sobre os velhos sentidos. Dessa forma, as telas da série Chapeuzinho Vermelho de Brennand, rompe e dá uma outra direção à construção de uma nova memória deste dizer. Então, o discurso fundador se insere no grande arquivo de memória, um arquivo onde o já-dito foi se constituindo e construindo novos sentidos.

Acreditamos que o discurso de Perrault tenha sido o possível discurso fundador deste dizer e se consolidou na memória dos sujeitos. Este discurso fundador "cria uma nova tradição, re-significa o que veio antes e institui uma memória outra. É um momento de significação importante, diferenciado" (ORLANDI, 2003, p. 13).

Para nós, esse possível "discurso primeiro" repercute vários sentidos sobre o discurso moralizador, o discurso da submissão da mulher ao homem que a sociedade na época estabelecia, e que infelizmente, apesar das mudanças sociais, as mulheres ainda sofrem resquícios deste discurso, apesar das conquistas alcançadas ao longo dos séculos.

São essas ramificações que desenham a complicada ideologia da representação feminina, das lutas da mulher, seus movimentos em busca de direitos. Isso vai ressoar no traço ideológico da fala sobre a submissão inerente à mulher, do machismo, da proibição 'natural' à mulher em qualquer esfera social. E vai servir de argumento que justifica atitudes contra à mulher: estupro, violência doméstica, feminicídio, submissão ao homem, ganhar menos que o homem, etc. Como o discurso fundador pode ser investigado em diferentes materiais discursivos, tentaremos analisar a historicidade dele nas telas da série de Brennand.

Tais discursos que foram se constituindo ao longo da história sobre a mulher criaram uma imagem de um ser que precisa da proteção e do controle masculino. A proteção é necessária porque a mulher ideal é frágil e submissa; o controle porque, por outro lado, nela é personalizado um poder feminino que precisa ser contido. Essa visão foi se constituindo ao longo da história e está na memória coletiva.

Sabemos que os efeitos de memória tanto podem ser de lembranças, de redefinição, de transformação, quanto de esquecimento, de ruptura, de degeneração do já-dito. Dessa forma, o discurso 'Le Petit Chaperon rouge' de Perrault se encontra nos anexos, a fim de verificarmos as formações discursivas que estão constituídas nele e que, portanto, nele se escondem, assim como, na possibilidade de confrontá-lo quando estivermos analisando as formações discursivas constituintes da Chapeuzinho Vermelho da série de Brennand.

Assim, a construção dessa memória nos faz reportar à série de Brennand, sendo possível entrever os processos discursivos tecidos no passado e presente, produzindo e rompendo sentidos nas representações de um determinado imaginário.

4.2 A série Chapeuzinho Vermelho

Por que um artista pintou uma série titulada "Chapeuzinho Vermelho"? Esse foi, a princípio, um questionamento que originou a pesquisa. O fato curioso das telas criadas por Francisco Brennand terem como tema a retomada de Chapeuzinho Vermelho nos motivou a estudar e desenvolver uma pesquisa sobre ele. Sabemos que esta estória é uma das narrativas que possui um grande (se não o maior) número de versões que se apresenta no coletivo social.

Não é por acaso que a figura feminina é um elemento central de suas pinturas e obras em cerâmica: na série de 40 pinturas dedicadas à Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, mulheres com chapéus vermelhos se insinuam para um lobo mau interessado, numa representação pictórica de uma espécie de jogo psicológico lascivo entre os dois personagens do conto de fadas[...] (REVISTA CONTINENTE, 2017, s.p).

Diante do questionamento inicial, simultaneamente surgiram outros: Quais os gestos de leituras destas obras pertencentes à série? De que sentidos são constituídos a série e em que Formações Discursivas se filiam? Quais formações imaginárias do corpo da mulher são representadas nas obras sugere um discurso que seduz? Então de certa maneira, quando me deparei com a série na *Accademia*, com os meus estudantes, numa aula de campo, em 2011, todas estas questões vieram-me à mente, e agora estão retomadas neste trabalho para nortear o rumo desta pesquisa.

Como podemos perceber, meu interesse para estudar a série da obra de Francisco Brennand não é atual, quando me deparei, na época, com ela pela primeira vez, percebi uma pintura cheia de força, viva, só que é a primeira vista, perceptível que a chapeuzinho rompe e desliza sentidos, neste contato primeiro, de tantos outros ao longo desse tempo. Acreditava, assim como grande parte do público que aprecia as obras de Brennand, que ele produzia apenas esculturas, que fosse exclusivamente um escultor.

Entendi que Brennand é um artista plástico multifacetado e trabalha com várias técnicas de pintura, escultura, cerâmica, tapeçaria e desenho. Por isso que a arte dele tem valor reconhecido, sendo de fundamental importância para o legado cultural brasileiro.

Brennand utilizou da melhor forma os ensinamentos e as experiências recebidos em sua permanência na Europa, o que ajudou a determinar algumas das características de sua obra. Características que se somam às suas particularidades e também às suas influências regionais, resultando em seu estilo único, diferenciado, profundamente brasileiro, mas desapegado a regionalismos. (LIMA, 2009, pág. 40)

Francisco Brennand possui uma obra composta por elementos regionais, expressos na cor, textura e em seus temas, bem como elementos universais da literatura, mitologia, religião e contemporaneidade. O artista plástico pernambucano traz em sua história, algo singular, possui um vigor em sua arte que possui produtividade simbólica "fixando a memória do sujeito histórico". (BRENNAND, 2016, p.8. Volume I). A obra

de Brennand, portanto, é considerada uma arte com múltiplos discursos que deslizam sentidos: de desejo, da mulher, do corpo, de arte... e ao nosso ver, clama por gestos de leituras múltiplas.

O tema abordado nas obras do artista, independentemente do material ou técnica utilizados, rege o mistério da origem da vida e todos os elementos associados a esta temática: o nascimento, o ovo, figuras de corpos e de seus fragmentos, a figura da mulher – geradora da vida. Na obra de Brennand há ainda uma forte influência mitológica, assunto que será abordado ao longo deste trabalho, de modo a facilitar um entendimento sobre a criação do artista. (LIMA, 2009, p.12)[...] notar, nas obras de Brennand, um tema constante nas telas: a mulher – vista ora como foco do desejo, ora como fonte de frustração e conflito. (LIMA, 2009, p.27)

Uma das características também das obras de Brennand citadas pelo artista em entrevista é a influência, nas pinturas e desenhos, de Balthus⁵. Muitos críticos de sua arte e até mesmo o autor, reconhece tal relação, perceptível em diversos aspectos de sua obra principalmente pela presença quase constante de jovens mulheres.

Brennand possui uma obra de pluralidade imensa. São esculturas, pinturas, desenhos, cerâmicas, murais, painéis, tapeçaria, serigrafia, e ainda como escritor de textos, tudo isso compõe o seu repertório artístico. O que o torna atualmente um dos maiores artista do Brasil, com projeções mundiais, reconhecido por jornalistas, críticos e curadores de exposições e por entidades ligadas à arte e a cultura.

Pintor, escultor especializado em cerâmica. Talvez seja essa a melhor definição para o artista plástico Francisco Brennand [...] reconhecido dentro e fora do país, ele já está no patamar dos que não precisam de aprovação ou crítica [...] Para Ferreira Gullar, por exemplo, classificá-lo como o maior ceramista do Brasil seria reduzir o significado da arte desse pernambucano incomum. O próprio artista é o primeiro a gritar que não há como se tornar ceramista sem ter a habilidade do desenho, da pintura e da escultura (ABANESE, 2005, p.46).

E é por ser uma importante personagem da cultura pernambucana, brasileira e universal que escolhemos o tema da série, já muitas vezes citado, deste conceituado artista, para nosso estudo.

^{5.} Balthasar Michel Klossowski de Rola, conhecido como Balthus (Paris, 1909 – Rossinière/Suíça, 2001), chegou a receber recusas para expor algumas de suas obras, como é o caso de "A lição de Guitarra". A presença de jovens mulheres em sua pintura é frequente, por vezes representadas como inocentes, por outras, como mulheres fatais, ou ainda uma mescla destas duas. No entanto, em sua maioria são retratadas como figuras solitárias, assim como o próprio artista, que reverenciava a solidão para trabalhar. Suas figuras habitam um mundo melancólico, enfatizado pelas cores utilizadas (LIMA, 2009, p.36).

Primeiramente, falaremos sobre a Oficina onde se encontram os trabalhos de Brennand. Às margens do Rio Capibaribe, terras onde existiam engenhos de açúcar importante para a economia, história e a sociedade do Brasil colônia, está a Várzea do Capibaribe, berço de heróis, história, arte e cultura.

No espaço, encontra-se também a Accademia, local onde estão expostos suas telas e desenhos. Nela está a reserva técnica, local onde está sendo realizado o inventário de sua coleção de pintura ao estilo Brennand - que "ressalta a diferença entre os desenhos iniciais do artista: a limpeza dos traços e a força das cores e sobreposições de traços nos desenhos mais contemporâneos que é o caso das telas produzidas por ele, entre os anos de 1995 a 2005, analisadas neste trabalho" (LIMA, 2009, p.72) - e exatamente a série Chapeuzinho Vermelho, que é objeto de nosso estudo.

Em 1995, o artista iniciou a pintar o tema Chapeuzinho Vermelho "baseado em algumas lendas medievais e na versão de Charles Perrault" (BRENNAND, 2016, p. 624).

A série de pinturas sugere "a curiosidade castigada da menina que escolheu o caminho mais perigoso" (BRENNAND, 2016, p.625)

"Desde o começo do ano, pintei cerca de quarenta quadros. Alguns deles bem próximos ao tema da Chapeuzinho Vermelho que escolheu o caminho mais perigos. Esse assunto me apaixona de longa data e gostaria de realizar um trabalho à altura, nada mais que isso. De algum modo, a sorte está lançada. Resta saber aonde essa estranha obsessão me levará. (BRENNAND, 2016, p.592-593). O tema de Chapeuzinho Vermelho me apaixona. Mas isto não quer dizer que esteja atacado de licantropia⁴". (BRENNAND, 2016, p.603)

A maioria dos desenhos e pinturas de Brennand aborda temas semelhantes, e percebemos, visitando a *Accademia*, um recorrente: os corpos femininos. São várias as mulheres retratadas pelo artista: vestidas, nuas, de corpo inteiro ou apenas detalhes. A ênfase dentro desse tema está em "representações de mulheres jovens e adolescentes, ora apresentadas como se estivessem posando para o artista, ora como se estivessem sendo observadas sem o conhecimento deste fato". (LIMA, 2009, p.76)

Por vezes, é possível notar nos desenhos de Brennand a associação da representação do corpo nu feminino – diferente do que poderíamos pensar inicialmente

 não com a sexualidade, mas, sim, como uma maneira de refletir sobre as dores da condição humana:

Quem disse que o artista procura fugir do sofrimento? [...] um corpo nu pode também ser a metáfora ou a imagem da mais profunda tristeza; da rendição ou despojamento de todas as vaidades; do desejo e da consciência de sermos apenas este corpo, cuja nudez é a última vestimenta em nós. (REVISTA CONTINENTE DOCUMENTO, 2005, p.10)

Nesse caso, produzir esse discurso sugere um gesto do artista de se manifestar, mostrando a fragilidade humana — expor ao leitor um discurso de como ele possivelmente se posiciona. Brennand relaciona a figura da mulher como o centro da humanidade, por trazer ao mundo a vida — ser geradora da vida —, mas, no entanto, esta não se encontra livre do contexto histórico que se insere a produção do discurso.

O artista soube reunir em sua produção mulheres de diferentes épocas e relacionadas a variados contextos: são personagens da mitologia, literatura, história ou apenas mulheres comuns. Pelo fato de a mulher trazer a vida ao mundo e justamente o mistério da vida ser um dos pontos de partida para a criação de Brennand, justifica-se a presença constante dessas figuras.

"É impossível separar a arte de nosso próprio drama." (Há aqui uma nuança diferente; está falando do drama individual, não do humano). Exigia também "que a arte volte a seu primitivo lugar, que não sejam suprimidos a emoção e o instinto". (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 1998)

De acordo com Casimiro Xavier de Mendonça (LIMA, 2009, p.90), que traça a divisão das obras de Brennand, a partir dos temas que proporcionam uma melhor compreensão de leitura de sua vasta obra e também nos orienta didaticamente, destacamos a divisão proposta pelo crítico publicada no catálogo (GALERIA MONTESANTI, 1989 s.p.) através do itinerário museológico, destacando quatro vertentes principais da trajetória de Brennand:

- 1- Deuses e Heróis: esculturas de fundo alegórico, inspiradas nas figuras mitológicas da Antiguidade.
- 2- Mistérios do Corpo: peças de forte sexualidade. A partir dos arquétipos da figura masculina/feminina, Brennand promove a dissolução das fronteiras entre o homem e a natureza.
- 3- Monstros Arcaicos: obras bizarras, nascidas do inconsciente.

4- Os Segredos do Fogo: as peças de maior riqueza tonal, cujas cores são obtidas através das variações de temperatura durante a queima nos fornos. Compreende os desenhos sobre as placas de cerâmica.

Deter-nos-emos somente em analisar o segundo tópico desta trajetória traçada, pois possui relação direta com o nosso trabalho; apesar de Araújo (1997), observar que na obra de Brennand tudo se transpõe mutuamente, ou seja, toda a sua produção está inter-relacionada: "uma mesma obra pode se apresentar pertinente com mais de uma das divisões propostas, como, por exemplo, a obra Vênus⁶ será ao mesmo tempo uma personagem mitológica, mas também uma figura feminina". O analista destaca a importância de se observar a obra com o olhar livre de preconceitos:

[...] prefiro sempre que a arte seja primeiro observada e apreendida através da sensibilidade e da intuição, com mais magia e menos cartesianismo. Para que não nos arrisquemos a fazer com a obra ao que faz o personagem do poema de Machado de Assis com a sua mosca azul: "Dissecou-a a tal ponto e com tal arte, que ela, / Rota, baça, nojenta, vil, / Sucumbiu; e com isto esvaiu-se lhe aquela / Visão fantástica e sutil". (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1998)

A obra de Brennand revela as formas mais acentuadas do corpo talvez para reafirmar sua força. "São coxas, pés, braços, nádegas, torsos, genitálias masculina e feminina na linha de fixação do artista aos mitos pré-históricos da fecundação e da fertilidade" (BRIDGE, 1999, p.26), e como toda obra de arte produz sentidos e está sujeita a interpretações; Francisco Brennand, com sua extensa e variada obra, não estaria livre dessa possibilidade.

Contudo, a proposta do nosso trabalho é analisar discursivamente 40 telas do artista plástico pernambucano Francisco Brennand, que se encontram na Accademia, na oficina Brennand, em seu funcionamento na constituição de sentidos, tendo como ponto de partida a noção discursiva, ancorado pela Análise do discurso de linha francesa.

^{6.} Vênus: as estatuetas que representavam a fertilidade possuem formas arredondadas, com seus órgãos sexuais bastante evidenciados; no entanto, seu rosto é quase inexistente – motivo justificado pelo uso deste objeto, uma espécie de amuleto; por esta figura estar relacionada à fertilidade, destaca-se a região dos quadris e seios. (LIMA, 2009, pág.99). "Vênus de Lespugues", Museu de Saint-Germainen- Laye. Fonte: Bridge, 1999, p.42.

Assim os aportes teóricos basilares que trataremos neste trabalho são: efeitos de sentidos, formação discursiva e imaginária, memória discursiva e corpo. Uma vez que o corpo e suas representações femininas estão presentes em suas obras e isso o torna alvo de muitas críticas, embora o mesmo reconheça esse *fetiche* em suas obras: "Considero meus quadros eróticos. Há essa intenção quando pinto". (LACERDA, 2000, p.64).

De acordo com a proposta da AD francesa, nosso objetivo, neste trabalho, é compreender o modo de circulação do discurso das quarenta telas, do acervo de obras da série criada pelo artista Francisco Brennand chamada *Chapeuzinho Vermelho*.

Partimos, a princípio, de alguns questionamentos iniciais:

- a) Quais Formações Discursivas a série "Chapeuzinho Vermelho" carrega?; b)É possível compreender uma memória discursiva na série Chapeuzinho Vermelho de Francisco Brennand?:
- c)O corpo, pensado na imagem artística em sua materialidade não-verbal, é um fator que também determina o efeito de sentido no discurso das telas?;
- d) Como se produz as formações imaginárias a respeito do corpo feminino e suas representações?

Tentaremos, a partir deles, refletir e discorrer análises de acordo com a abordagem da análise do discurso pecheuxtiana, uma vez que somente através dela poderíamos contemplar estes aspectos que nos interessa abordar. Acreditamos que tais análises podem contribuir para reflexões sobre o funcionamento discursivo proposto pela teoria da Análise do Discurso.

5 CORPUS E DISPOSITIVO ANALÍTICO

O nosso *corpus* se constituiu de quarenta telas, divididas em quatro blocos de trajetos temáticos, conforme sequência detalhada a seguir, que trazem como eixo temático a Série Chapeuzinho Vermelho, produzida pelo artista plástico Francisco Brennand, pintada entre os anos de 1995 a 2003. Inicialmente, foi selecionado a partir do arquivo do artista que nos cedeu para análise.

Ressalvamos que, ao longo das análises, reproduziremos as obras para melhor compreensão dos efeitos de sentido que queremos descrever e analisar. Por motivo de formatação, as reproduções feitas do *corpus* terão seu tamanho reduzido para melhor adequação das análises. Contudo, as telas continuam reproduzidas em maiores proporções em anexo.

Nosso recorte se fez a partir de trajetos temáticos que explicaremos no próximo tópico, ao tratarmos dos processos de constituição do corpus, de forma a facilitar nossas análises. Buscaremos, assim, compreender o funcionamento discursivo das pinturas sobre o ponto de vista da tensão, constitutiva da imagem, entre paráfrase e polissemia, considerando a relação do dizer com a memória discursiva e histórica, e também, o funcionamento do corpo como discurso, carregado de ideologia no processo de produção de sentidos.

Defendemos a ideia de análise dentro de uma organização, que tem como ponto de partida, o percurso temático. Ele representa discursos que sejam mais representativos quanto à homogeneidade de ocorrência e à ideologia sugerida pelos dizeres. Como o discurso não está desconectado da história e, portanto, é passível de interpretação, defendemos analisar nosso *corpus*, "dentro de sua materialidade e diversidade, ordenado por sua abrangência social" (GUILHAUMOU e MALDIDIER, 2010, p. 162).

Deste modo, nossas análises foram conduzidas por quatro eixos, de modo regular, ou seja, por trajetos, ao que Guilhaumou e Maldidier (2010, p. 165) definem como *Trajeto Temático*: "o conjunto de configurações textuais [cuja análise] remete ao conhecimento de tradições retóricas, de formas de escrita, de usos da linguagem, mas, sobretudo, interessa-se pelo novo no interior da repetição". A escolha dos eixos foi

motivada pela observação de trajetos temáticos que se parafraseiam com certa reincidência. São eles: *Chapeuzinho com máscaras; Chapeuzinho seminua*; *Chapeuzinho e o Lobo*; *O Lobo*. Entendemos que tais eixos norteiam a inscrição discursiva das pinturas.

Em nossa análise utilizamos esse recurso discursivo, pois entendemos que a regularidade, no interior do novo, produz sentido. Esta noção foi aplicada em nossa análise em virtude de o *trajeto temático* estar fundamentado em "um vai-e-vem de atos linguageiros de uma grande diversidade e atos de linguagem que podemos analisar linguisticamente e nos quais os sujeitos podem ser especificados" (GUILHAUMOU e MALDIDIER, 2010, p. 165).

Assim, realizamos as análises dos quadros, visando a depreender o funcionamento discursivo do ponto de vista da tensão, constitutiva da língua(gem), entre paráfrase e polissemia, considerando o contexto sócio-político-histórico desses dizeres.

5.1 A noção de trajeto temático e os recortes no material de análise

A noção de trajeto temático foi proposta por Guilhaumou e Maldidier (2010). De acordo com esses autores, o trajeto temático é depreendido a partir da "distinção entre 'o horizonte de expectativas' – o conjunto de possibilidades atestadas em uma situação histórica dada – e o acontecimento discursivo que realiza uma dessas possibilidades" (ORLANDI, 2010, p. 164).

Guilhaumou e Maldidier (2010, p.165) ainda explicitam que, "a análise de um trajeto temático remete ao conhecimento de tradições retóricas, de formas de escrita, de usos da linguagem, mas, sobretudo, interessa-se pelo novo no interior da repetição". Ou seja, o que o analista precisa ficar atento neste ponto, pois os temas aparecem de diversos modos, em diversas formas de linguagens (escrita, imagética fixa, etc).

Para eles, deste modo, o trajeto temático pode ser apreendido na análise, por meio: a) dos enunciados que se entrecruzam em um dado momento histórico, sendo que o tema estaria em uma posição referencial; b) das formas de escrita (e por que não dizer

formas de imagem também, grifos nosso), dos usos dos discursos, do novo no interior da repetição; c) dos sujeitos que podem ser especificados.

Charaudeau e Maingueneau (2012, p. 480), subsidiados pela leitura de Guilhaumou e Maldidier (2010), também explicitam que o trajeto temático não se relaciona "ao simples estudo da progressão temática efetuada pela análise textual. Somos confrontados com uma descrição discursiva complexa, que nos mergulha, através de leitura de arquivos, em uma multiplicidade de redes de enunciados". Percebemos nesses autores, novamente, que antes de se encontrar o tema, teríamos que identificar primeiro o enunciado discursivo.

Diante das explanações acima, buscamos aplicar seus conceitos para identificarmos um dos temas, dentre vários, que se encontra nas obras. Desse modo, realizamos este recorte no material de análise, com base nos trajetos temáticos materializados em suas condições de produção nas pinturas já citadas.

Desta maneira, os recortes realizados para a constituição do *corpus* deste trabalho apontaram para a divisão em quatro blocos de percursos temáticos nas telas consideradas, conforme descritos abaixo:

- 1. BLOCO A: Telas com trajeto temático *Chapeuzinho com máscaras*, daqui para frente CM;
- 2. BLOCO B: Telas com trajeto temático *Chapeuzinho seminua*, de agora em diante nomeadas de CSN:
- 3. BLOCO C: Telas com trajeto temático *Chapeuzinho e o Lobo*, para o futuro chamadas CL;
- 4. BLOCO D: Telas com trajeto temático O Lobo, para o futuro tituladas L;

É com base nesses trajetos temáticos e nesses procedimentos para constituição do *corpus*, que acabamos de explicitar, que fizemos as análises apresentadas a seguir. Ocupar-nos-emos, na seção seguinte, da análise das obras, procurando alcançar os objetivos da nossa pesquisa, estabelecendo as relações necessárias entre as reflexões desenvolvidas a partir dos pressupostos teóricos já mencionados.

5.2 As análises

Para dividir os recortes em blocos, não tivemos uma preocupação de manter uma

uniformidade no número de cada um deles, não utilizamos um critério rígido; a divisão

foi feita em função dos elementos encontrados nos diferentes domínios e a consequente

necessidade de subdivisão. Também não houve preocupação quanto ao número de

sequências que compõem cada bloco e grupo discursivo.

A partir dos quatro blocos construímos nossas análises através de um texto de

análise. Um texto, segundo Orlandi (1984, p.14), "é o que constitui, na verdade, a

unidade de análise do discurso; uma unidade pragmática, não formal, em cujo processo

de significação são levados em conta os elementos do contexto, da situação (suas

condições de produção)".

A noção de texto é o todo em que se organizam os recortes. Esse todo tem

compromisso com as condições de produção, com a situação discursiva, conforme

Orlandi (1984, p.14), na qual a significação acontece como efeito de sentido. Nas

sequências imagéticas, procuramos identificar marcas, pistas imagéticas,

contextualizando-as e relacionando-as ao contexto sócio histórico e às posições

ideológicas que estão inseridas nelas no funcionamento de suas condições de produção,

que comprovarão, ou refutarão nossas hipóteses iniciais.

BLOCO A: Telas com trajeto temático *Chapeuzinho com máscaras* (CM)

No bloco A, selecionamos cinco telas por ter havido a presença de máscaras nas

Chapeuzinhos.

96

CM1



"Chapeuzinho Vermelho na floresta" Tela de Francisco Brennand, 1995. Acrílica sobre duratex, 73 x 60 cm.

CM2



"Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 1995. Acrílica sobre duratex , 81 x 54 cm.

CM3



"Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 1995.
Acrílica sobre duratex, 80 x 52 cm.
COLEÇÃO PARTICULAR

CM4



"Chapeuzinho Vermelho (série)" Tela de Francisco Brennand, 2003. Acrílica sobre duratex, 81 x 60 cm. COLEÇÃO PARTICULAR

CM5



"Chapeuzinho Vermelho [da série]", 1995 [Coleção particular]

O trajeto temático das telas acima nos mostra que todas as Chapeuzinhos Vermelho estão com máscaras. As máscaras, entendemos, estão nas obras como um acessório utilizado para cobrir o rosto, e também pode nos sugerir a ocultação da identidade dos sujeitos que estão por trás dela. Isso nos sugere que as máscaras podem ter uma função de disfarce ou de esconder a identidade, da Chapeuzinho.

Percebemos a recuperação da imagem da passividade feminina, repetida através dos tempos, como era desejável no passado, na FD em que se insere Chapeuzinho Vermelho nos domínios do discurso fundador de Perrault, uma FD patriarcal, marcando uma Chapeuzinho passiva, apontando para o efeito da repetição da narração da história através dos tempos e o seu efeito. Outra observação que percebemos nas telas é o deslocamento da Chapeuzinho de menina CM1, com vestido e sapatos de aspetos colegiais; para mulher CM3, CM4 e CM5, com corpo e seios formados, maquiagem forte, lábios vermelhos e também idosa CM2, com postura corcunda, deslocamento para a frente dos ombros e cabeça, sapatos e roupa de idosa.

Essa tensão entre a FD feminista e uma FD patriarcalista marca este bloco. Sabemos que a constante tensão a que a teoria da AD submete o discurso, ao trabalhar o limite tênue entre a regularidade e a instabilidade dos sentidos no discurso, é o fato de toda sequência pertencer a uma formação discursiva para que seja 'dotada de sentido' que se acha recalcado para o (ou pelo) sujeito e recoberto para este último, pela ilusão de estar na fonte do sentido, sob a forma da retomada pelo sujeito de um sentido universal preexistente [...] (PÊCHEUX, FUCHS[1975] 2010, p. 167-168).

Dessa maneira, percebemos o rompimento do discurso moralista que perpetuou durante mais de três séculos e do qual deriva o imaginário burguês-cristão, neste imaginário. Portanto, existe uma imagem de passividade da mulher oposta à de atividade do homem, na tentativa de parafrasear o discurso de que o homem é o conquistador em todos os sentidos, o dominador e a mulher o objeto da conquista.

Na sequência imagética CM1, se a analisarmos através de sua descrição e formulação, entendemos a presença de vários recortes imagéticos, ou Sequências Imagéticas (SI): a Chapeuzinho, a floresta, a estrada, a máscara, a cesta vazia, dessa maneira, faremos a análise decorreremos a análise de cada sequência.

Percebemos que em CM1, assim como no bloco A das telas, a Chapeuzinho é o elemento central de visualização que evoca a memória discursiva da versão de história e produz um efeito de sentido parafrástico. Porém quando percebemos que a chapeuzinho da tela usa o vestido azul, há um primeiro deslizamento de sentido na superfície deste discurso, assim como a máscara e o chapéu vermelho, que não é o capuz.

Sabendo que todo sentido nasce de outro e aponta para alguma direção, com relação à sequência imagética *floresta*, percebemos que o caminho na floresta desconhecida sugere perda de direção. Chapeuzinho está em um caminho o que nos autoriza duas possíveis leituras: (i) Chapeuzinho está perdida no caminho na floresta desconhecida e/ou (ii) Chapeuzinho sabe o caminho que está percorrendo na floresta.

Na primeira leitura, Chapeuzinho Vermelho está se desviando do caminho e indo em direção a floresta perigosa. Simbolicamente, aqueles que perdem seu caminho na floresta desconhecida estão perdendo seu caminho na vida, perdendo sua pureza. Na segunda, enfrenta o caminho da floresta, rompendo o discurso da submissão, dando lugar às novas oportunidades e transformação da feminilidade de Chapeuzinho. Percebemos, uma distinção de produção de sentidos, e é possível tal consideração por causa da FD. Segundo Courtine (1982, p. 245), uma FD deve ser considerada como "uma unidade dividida, uma heterogeneidade com relação a si mesma".

Neste antagonismo entre o mesmo e o diferente, encontramos a tensão constitutiva dos processos de produção de sentidos, na Sequência imagética CM1, percebemos o estabelecimento de algumas sequências que produzem outros efeitos de sentido, de outra filiação. Aqui temos a repetição da história de Chapeuzinho, que, baseada no mesmo, produz o diferente: chamando a memória discursiva do esconder a sua identidade através da máscara, o que também nos sugere através do olhar do sujeito, o feito de dissimulação/ disfarce e, além do olhar, o sorriso nos sugere esse gesto de interpretação.

Nessa composição da Chapeuzinho menina, a tensão se dá no olhar dissimulado e o vestido não mais vermelho da Chapeuzinho e sim azul, que captura o olhar do espectador, contrastando com o marrom e verde da floresta, o branco da meia colegial e a máscara usada pela Chapeuzinho. Esses rompimentos sugerem a possibilidade desse sujeito experimentar outras possibilidades e testar seus limites nessa floresta, nesse

novo mundo, nesse "fora" de casa no qual a "Chapeuzinho" já está sendo acolhida, e se relacionar como se fosse agora a extensão do corpo/da vida da Chapeuzinho.

Nas sequências CM2 e CM3, as máscaras brancas se repetem, remetendo-nos ao sentido de bondade, inocência. Entendemos que elas nos sugerem uma formação discursiva que traz o branco como efeito da inocência, reportando à memória da cor branca como símbolo feminino da pureza e da virgindade referente ao recanto e à candura que se esperava das mulheres. Mais uma vez tempos a paráfrase da FD patriarcal, fazendo referência à ideia de passividade da mulher que marcam a permanência dessa imagem.

Isso porque, historicamente, dentro da tradição da sociedade ocidental, a ação da mulher sempre foi mais passiva, ela não saia para conquistar o mundo e seu destino. Ação feita apenas pelo homem. Ela ficava esperando pelo seu príncipe em última instância, esperava que ele viesse pedi-la em casamento.

Também observamos a transformação da imagem do medo que é um dizer propagado pelo discurso de Perrault, a qual desliza sentidos na mudança de referência do discurso de Brennand. O medo passa para o não medo quando Chapeuzinho, beneficiando-se do disfarce da máscara, agora azul em CM4 e CM5, muda de uma FD de patriarcal para uma FD feminista. Essa tensão é marcada por lábios vermelhos que se destacam na máscara e olhos bem marcados com sombras em tom forte, fazendo deslizar outros sentidos. O contraditório se instala dando sentido à liberdade, à sensualidade, acentuados pelos lábios grossos vermelhos e olhos grandes, bem destacados, no caso de CM5, também de uma pinta na bochecha esquerda.

Conforme cita Pêcheux (2009, p. 83-84), que todo processo discursivo se inscreve num relação ideológica de classe fundada pela contradição, que mantém entre si nos processos discursivos, que entendemos que a materialidade marcada nos lábios vermelhos pode ser relacionada à sensualidade, pois eles são sugestivos e provocantes, gerando um efeito que sinaliza um certo encanto, porque carrega um interdiscurso da mulher que deseja ser charmosa, chamar atenção. Da mesma forma, a pinta acima dos lábios revela a sensualidade, já que há séculos ela é usada para enfatizar ainda mais o

charme e a beleza feminina por estrelas de cinema e mulheres que demonstram esse viés de sedutora/atraente.

Assim, a formação discursiva de CM5 desliza e a posição-sujeito de Chapeuzinho que poderíamos chamar de complacente, relacionando-a ao discurso de Perrault, resvala desta posição na tela de Brennand, para uma posição-sujeito de desejo, de emancipação; uma vez que, em CM5, há um abandono do chapéu vermelho, constituindo-se assim um novo sentido, estabelecendo rupturas.

CM5 nos sugere a imagem de um sujeito ambíguo, que se relaciona com as duas FDs também de maneira ambígua. A sensualidade que é permitida para a mulher, está mascarada, deve ser mascarada de acordo com o discurso patriarcal, sendo retomado pela memória discursiva, revelando-se moralista e instituída às mulheres pela contenção, obedecendo às regras estabelecidas pela sociedade e, ao mesmo tempo, mostrando-se de maneira diferente nesse deslizamento de tentativa de rompimento. Desfiliando-se a FD de passividade total, pois a Chapeuzinho, mulher, que antes não saia para conquistar o mundo ou o seu destino, agora rompe e se revela nessa nova imagem, mesmo estando mascarada.

Segundo Ferreira (1994, p.134), o equívoco pode ser materializar "pelo viés da falta, do excesso, do repetido, do parecido, do absurdo, do non-sense [...]. O que há de comum em todas elas é a ruptura do fio discursivo e o impacto efetivo na condição de fazer e desfazer sentidos". Esse movimento de sentidos se torna possível, porque sendo a língua um sistema simbológico afetado pela ordem da história, os sentidos se deslocam, transgridem e se organizam em FD diferentes em função das condições de produções, para derivarem outros sentidos na ordem de funcionamento do discurso.

Desse modo, os sentidos dos discursos por serem de ordem social são também por sua natureza afetados pela ideologia, que "funciona pelo equívoco e se estrutura sob o modo da contradição", aponta Orlandi ([2001] p.104). É, portanto, no funcionamento da ideologia (real da história) com o inconsciente (real da língua) que o equívoco se torna fato de discurso, pois a língua inscrita na história está sujeita a falhas (ORLANDI, [2001] 2012a).

Essa tensão entre uma FD feminista e uma FD do patriarcado marca esse bloco porque as mudanças que ocorrem na sociedade, muitas vezes, não anulam costumes tradicionais, dizeres opostos convivem em tensão. Por sua vez, as identidades dos sujeitos sociais são produzidas a partir das diversas maneiras de se relacionar com os discursos em circulação. Essas identidades diferenciadas são constituídas através da linguagem, que é concebida pela Análise do Discurso (AD) como "a mediação entre o homem e sua realidade natural e social" (ORLANDI, [2001] 2012a, p. 15). Portanto, o que observamos é a constante tentativa de ruptura nestas obras.

BLOCO B: Telas com trajeto temático *Chapeuzinho seminua*, de agora em diante nomeadas de CSN

Neste bloco, analisaremos o discurso do corpo como imagem e suas representações femininas que aparecem nesse bloco e tentaremos fazer uma reflexão a respeito do discurso feminista, de que forma essas representações sociais do feminino surgem nas telas de Brennand.

CSN1



"Chapeuzinho Vermelho"Tela de Francisco Brennand, 1995.
Acrílica sobre duratex.
COLEÇÃO PARTICULAR

CSN2



"Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 1995.
Acrílica sobre papel, 67 x 50 cm.

CSN3



"Chapeuzinho Vermelho (série)" Tela de Francisco Brennand, 1995. Acrílica sobre duratex, 102 x 73 cm.

CSN4



"Chapeuzinho Vermelho (série) Chapeuzinho vermelho", 1995 Acrílica sobre papel, 70 x 82 cm assinada Brennand 95 legado, Francisco Brennand

CSN5



"Chapeuzinho vermelho, [da série] Chapeuzinho vermelho", 1995 Acrílica sobre papel, 55 x 55 cm assinada Brennand 95 legado, Francisco Brennand

CSN6



"Chapeuzinho Vermelho [da série] Chapeuzinho Vermelho" Acrílica sobre Duratex 116 x 81 cm 1997 [Coleção particular]

CSN7



"Chapeuzinho Vermelho [da série] Chapeuzinho Vermelho" 1995 [Coleção particular]

Nas sete obras selecionadas, o primeiro elemento que remete ao conto popularmente conhecido é o título da série "Chapeuzinho Vermelho", pois, a princípio, faz remissão ao conto infantil conhecido na memória social. Porém, diferentemente do conto infantil, as obras de Brennand remetem ao conto através do discurso da imagem de uma Chapeuzinho corajosa, sensual, contrastando com a imagem de ingenuidade, medo e ignorância, instituída no domínio de Perrault.

A visão feminista, o advento da pílula, ao uso do seu corpo como quiser, até mesmo para se prostituir, à luta pela igualdade de gênero, pela liberdade de escolha, e não submissão à sociedade patriarcal, vêm representadas nas telas e mais uma vez o deslizamento se dá na observação de todas as Chapeuzinhos das telas serem mulheres feitas, o que se contrapõe com a menina inocente do discurso fundador. Essa mudança de relação, justifica-se pela existência de outras condições de produção, que incluem as representações sociais do feminismo.

Também percebemos a imagem do chapéu vermelho na maioria das obras, assim como a cor vermelha, recortes que se produzem, pelas obras, nesse dizer sobre o conto, porém, rompem com o sentido infantil dos contos de fadas, pois a Chapéu cresceu e está seminua, produzindo sentidos que nos remete ao corpo sensual, corpo a ser usado.

Nas telas de Brennand, percebemos, através do título da série, uma retomada ao conto Chapeuzinho Vermelho. Esse primeiro elemento também é ratificado pela interdiscursividade imagética com os elementos chapéu que as moças usam. Porém, notamos o deslocamento de sentido nas telas, pois a chapeuzinho vermelho parece ser uma jovem independente e sensual nas obras de Brennand, o que nos sugere que ela ocupa uma posição sujeito que transgride os padrões da moral, ditados pela FD do patriarcado.

Assim, o discurso moralista do conto original, quando se estabelece a moral burguesa e que subsiste até os dias de hoje. Não existe o enfrentamento por parte da Chapeuzinho, permanecendo o sentido dominante inalterado. Porém percebemos esse deslocamento pela desobediência de Chapeuzinho com relação às regras, principalmente pelos recortes e o deslizamento de sentidos. Nesse grupo de telas, entendemos um rompimento desse assujeitamento de Chapeuzinho à sua FD moralista, desfiliando-se a sua sujeição historicamente posta desde sempre no interdiscurso.

Outro detalhe das sequências é como a Chapeuzinho, através do seu corpo, torna-se objeto de desejo. A moça se exibe, mostra as partes íntimas para o expectador, revelando uma imagem de Chapeuzinho astuta. Uma faceta da posição-sujeito da Chapéu se modifica e revela um novo olhar e lugar para a moça. Ela também passa a ocupar o lugar de sedutora. Como se estivesse se expondo. Expondo suas partes íntimas. Percebemos que na maioria das telas a exibição do órgão feminino e do corpo é central, nas sequências CSN1, CSN2, CSN3, CSN4, CSN5 e CSN7

A Chapeuzinho Vermelho desloca o sentido de moça ingênua, o que inverte o discurso dessa memória e também a posição-sujeito da Chapéu. Passa da imagem de ingenuidade para uma imagem de prostituta. Podemos perceber que, embora o discurso das obras se constitua determinado pelo já-dito que está na base do dizível, como todo discurso, ele também promove deslocamentos, tornando possível que o sentido venha a ser outro, conforme salienta Pêcheux (2009).

Notamos que os corpos das Chapeuzinhos, que ocupam sempre o centro das obras de arte, trazem o funcionamento e produção de outros sentidos possíveis atribuídos a eles, a sensualidade, o nu, a mostra do corpo, que materializa uma Chapeuzinho que se inscreve na história que não é mais a mesma do discurso de Perrault, encharcada de medo, ingenuidade, normas e disciplinas estabelecidas às mulheres pertencentes a uma FD patriarcal.

As Chapeuzinhos pintadas por Brennand resistem, seus corpos transgridem normas e disciplinarizações de domínio ideológico, ocupando uma posição-sujeito de prostituta, reduzindo à mulher ao corpo. Um processo parafrástico que também percebemos nas telas são a recuperação, pelos saberes mobilizados, dos sentidos das representações imaginárias do discurso de Chapeuzinho Vermelho quando retomamos o título das obras: "Chapeuzinho Vermelho [da série]". Esse efeito e relação entre os títulos das obras e a materialidade imagética, convergem para a recuperação do elemento principal que é o chapéu e no caso do domínio de Brennand dos elementos vermelhos como a blusa e saia, cujas orientações de leitura continuam inscritas na mesmo FD do discurso fundador em função das determinações dos efeitos de sentidos.

Dessa forma, os corpos das Chapeuzinhos das obras de Brennand nos sugere um gesto de leitura do corpo da sensualidade, da fornicação e prostituição; considerado corpo pecador, portanto ilícito, cuja sexualidade desliza de acordo com práticas eróticas

aprovadas, toleradas e reprimidas de acordo com a classe social e o contexto em que está inserido este corpo. A presença do corpo nu sintetiza este paradoxal contraste entre o permitido e o censurável e nas telas percebemos esse movimento de sentidos, multiplicando as condições e possibilidades de representação do nu e seus múltiplos sentidos.

Sabemos que o sujeito é duplamente constituído: assujeitado ainda pelo resquício da ideologia do patriarcado (por isso que os corpos não estão totalmente despidos) e subdividido pelo inconsciente, dessa maneira, a mostra do corpo e suas partes íntimas demostram essa tentativa de ruptura que constituem os sentidos logicamente estabilizados sobre o corpo da mulher e a hipocrisia de uma dupla moral idealizada por esse sistema de que a prostituição é necessária. É algo necessário para preservar a virgindade das moças de família e garantir a satisfação dos desejos insaciáveis dos homens casados.

Desse modo, o corpo das telas de Brennand reclama ser lido de outro modo. Apesar das Chapeuzinhos parecerem estar inscritas numa FD feminista, o que percebemos é que elas ainda se constituem na FD do patriarcado, pois essa posiçãosujeito é reduzida ao corpo, associada a dizeres ligados ao sexo e de certa maneira, em todas as telas, as Chapeuzinhos estão desprotegidas, na rua, num quintal, num atelier. O controle do corpo das mulheres estando coberto ou nu podem ter o mesmo sentido opressor, transformando o corpo em coisa, em objeto que pode ser comercializado.

Pensamos que quando corpo da mulher está à venda como mercadorias mais uma vez se reafirma a força do patriarcado. Isso porque há um reconhecimento dos homens como senhores sexuais das mulheres, todos os homens sobre todas as mulheres – e é isso que está errado com a prostituição. Geralmente, é o homem que alicia, que agencia e que fica com grande parte do dinheiro da venda do corpo da mulher.

Conforme vimos no capítulo três, nas representações do corpo feminino, percebemos, com relação ao corpo são e belo das Chapeuzinhos, uma retomada do discurso do corpo do período da Renascença ao Iluminismo, um corpo belo a apreciar, assim como santificado e respeitado, relacionando-o ao religioso e ao sagrado e a submissão deles. Entretanto, esse dito propõe gestos de leituras do corpo bento. Um corpo ainda subordinado à ideologia da submissão da mulher e da moral que reprovava

e punia os deslizes de mau procedimento sexual (pois a mulher só tinha o sexo para a mera função de procriação) e tinha que se submeter às normas estabelecidas pela sociedade.

Outro gesto de interpretação que percebemos nas sete telas está relacionado à Chapeuzinho que esconde os seios (símbolo também da feminilidade) tanto com o chapéu quanto com a camisa/top ou os braços. Os seios no corpo feminino evocam a mulher como fonte de vida e alimento, força, confiança, liberdade; assim como fonte de prazer, afeto e aconchego. Dessa maneira, não há como desviar a atenção do olhar do expectador para as genitálias das Chapeuzinhos.

Se nessa perspectiva, o seio feminino nos remete à memória a força e liberdade, silenciá-los sugere ainda a denúncia do discurso moralista ainda incutido no imaginário destas telas, pois o destaque seria para as genitálias femininas que mais uma vez retoma o discurso do sexo, da prostituição, recuperando o discurso do sistema masculino de opressão às mulheres, as quais eram vistas como objetos de satisfação sexual deles, reprodutoras de herdeiros, reprodutoras de força de trabalho e reprodutoras de novas reprodutoras. Portanto, diferentemente dos homens como categoria social, a sujeição das mulheres, também enquanto grupo, envolve prestação de serviços sexuais aos seus dominadores/opressores.

Atentamos também para a obra CSN6, única tela deste bloco em que a Chapeuzinho está totalmente vestida, porém levanta a saia e o que nos chama atenção é estar numa escada visualizando o que está além do muro, retomando a ideia de almejar a liberdade. Porém, de acordo com o que vimos no item 3.3, a sociedade patriarcal reprovava ou punia os desvios do comportamento feminino, quando a mulher usava o corpo de acordo com seu desejo, o qual sempre foi explorado no mercado do casamento ou no mercado do sexo comercial.

O corpo feminino, portanto, era concebido primeiramente como instrumento moral, cuja sexualidade desliza de acordo com práticas eróticas aprovadas, toleradas e reprimidas de acordo com a classe social e o contexto em que está inserido este corpo: corpo do casamento, discreto, desprovido de paixões, sem libido e lícito; ou corpo da sensualidade, da fornicação e prostituição; considerado corpo pecador, portanto ilícito.

A leitura aponta para a representação de Chapeuzinhos que podem ser compreendidas no discurso visual como uma metáfora para a Chapeuzinho Vermelho dos contos, que mobiliza dizeres referentes às construções imaginárias produzidas pelas relações sócio-históricas do universo de inocência, porém há um deslizamento destes traços infantilizados da fábula de Perrault, com os traços do universo de sedução das imagens das telas que mobilizam saberes de quando as adolescentes deixam de ser inocentes e passam a ser donas de suas escolhas, rompendo as amarras impostas pela sociedade.

Dito de outro modo, os discursos das telas sugerem que as Chapeuzinhos cresceram e se tornaram adolescentes, jovens e, consequentemente, adultos que querem ser livres. Indicam-nos corpo/sujeito liberto, que não é dependente de normas estabelecidas pela sociedade. Nesse modo de funcionamento das telas, não podemos desconsiderar as relações do jogo imaginário de estar livre ou ainda estar presa às normas sociais, pois as telas se inscrevem num contexto em que se buscar romper com a memória de sentidos do sujeito estar preso às regras sociais, devendo buscar a liberdade.

Desse modo, os sentidos dos discursos por serem de ordem social são também por sua natureza afetados pela ideologia, que "funciona pelo equívoco e se estrutura sob o modo da contradição", aponta Orlandi ([2001] 2012a, p.104). É, portanto, neste modo de trabalhar que o equívoco se torna fato de discurso, pois a língua inscrita na história está sujeita a falhas.

Segundo Ferreira (1994, p.134), o equívoco pode se materializar "pelo viés da falta, do excesso, do repetido, do parecido, do absurdo, do non-sense [...]. O que há de comum em todas elas é a ruptura do fio discursivo e o impacto efetivo na condição de fazer e desfazer sentidos". Esse movimento de sentidos se torna possível, porque sendo a língua um sistema simbológico afetado pela ordem da história, os sentidos se deslocam, transgridem e se organizam em FDs diferentes em função das CP, para derivarem outros sentidos na ordem de funcionamento do discurso.

Nesse funcionamento de deriva, é possível perceber que os novos sentidos das telas e estão marcados pela retomada dos saberes do conto de Chapeuzinho Vermelho escrito por Perrault e deslizam sentidos no jogo do mesmo e do diferente no discurso.

É possível perceber que as telas funcionam, pela interdiscursividade imagética, como uma paráfrase das imagens de Perrault. Porém, a Chapeuzinho dos discursos anteriores é retomada, apagada e a faz surgir sentidos outros pelas telas, quando as materialidades discursivas (visual) deslizam para o interior do discurso, ressignificando os sentidos das materialidades. Nesse processo de retomadas e apagamento, a materialidade discursiva visual mobiliza sentidos reorientando os dizeres para produzir efeitos específicos pelo funcionamento polissêmico da imagem, "pondo em conflito o já produzido e o que vai-se instituir. Passagem do irrealizado ao possível, do não-sentido ao sentido", reforça Orlandi ([1999] 2013, p.38)

Nesse funcionamento, as telas, ao mobilizar saberes do interdiscurso, recupera os dizeres moralistas do conto, de maneira a ecoar esses sentidos que ressoam nas práticas discursivas da sociedade. Desse modo, as telas buscam validar tais dizeres como uma estratégia discursiva para se fazer memorar os sentidos, com efeitos negativos, destas representações do corpo feminino na sociedade. Assim, nos domínios tanto de Perrault quanto de Brennand, Chapeuzinho Vermelho ocupa posição-sujeito do interlocutor dominado, o discurso e atitude de sedução perversa, a inferiorização da mulher tanto física quanto social, a dependência do corpo e submissão do sexo, a passividade vem sendo reafirmadas em imagens que povoam esse imaginário de representação feminina.

BLOCO C: Telas com trajeto temático *Chapeuzinho e o Lobo*, para o futuro chamadas CL

Este bloco apresenta como imagens centrais Chapeuzinho e o Lobo em todas as telas. O Lobo nas telas é retomado tanto de maneira animal como humana. Porém, a natureza humana vem revestida de máscara de Lobo. Em nossos gestos de leitura, compreendemos uma relação de sentidos produzidos pelo efeito metafórico da utilização das imagens do homem mascarado de Lobo e da Chapeuzinho prostituta e do Lobo mal e da Chapeuzinho inocente/enganada de Perrault, já que tal funcionamento ideológico provoca sentidos nos dois discursos.

Entendemos essa retomada parafrástica como um movimento do discurso que nos autoriza a observar e descrever funcionamentos regulares, associando-os. Dessa maneira, essa nova enunciação do "mesmo" não é apenas a simples repetição. É necessário considerar que o produto desse processo de formulação parafrástica - a paráfrase - não pode ser abreviado geralmente à pura e simples repetição, pois o discurso possui um caráter de irrepetibilidade.

Segundo Pêcheux (2010), sob o 'mesmo' da materialidade da palavra abre-se em meio ao jogo da metáfora como outra possibilidade de articulação discursiva. Uma espécie de repetição vertical, em que a memória se volta sobre si mesma, esburacandose, perfurando-se antes de se desdobrar em paráfrase (PÊCHEUX, 2010, p. 65).

À vista disso, o funcionamento discursivo das obras deste bloco que traçamos para análise se dá à luz da tensão, constitutiva da linguagem, entre paráfrase e polissemia. Notamos que o diferente está mais visível e presente neste funcionamento discursivo da arte, ao mesmo momento em que parte do processo de produção de sentidos, ora produz sentidos na regularidade, ora no diferente. Os sentidos parecem deslizar e as obras constituem uma falha no ritual da significação, desestabilizando, um "mundo semanticamente normal", conforme Pêcheux (2008, p. 34).



"Chapeuzinho Vermelho e o lobo" Tela de Francisco Brennand, 1995. Acrílica sobre duratex, 81 x 65 cm.



"O Lobo (da série) Chapeuzinho Vermelho"Tela de Francisco Brennand, 1995.
Acrílica sobre duratex, 110 x 80 cm.



"Chapeuzinho Vermelho vitoriosa" Tela de Francisco Brennand, 2000/2003. Mista sobre papel, 77,5 x 39 cm.



"Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 2003. Lápis de cera sobre papel, 54 x 43 cm.



"Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 2003.
Mista sobre papel, 52,5 x 43 cm.



"Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 2003.
Mista sobre papel, 51,5 x 43 cm.

CL7



"Passeio com Lobo (da série)
Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 2003.
Mista, Bastão aquarelado sobre papel,
53 x 42 cm

Observamos que na imagem CL1, o Lobo (homem) largou a Chapeuzinho assim como abandonou sua máscara. Esse já-dito no conto está também presente nas telas de Brennand. Percebemos o discurso da ingenuidade e consequentemente da punição por ser pueril, no interdiscurso no final do conto, e também nas telas de Brennand, pois a Chapeuzinho (mulher) também é comida pelo Lobo, pois "comer" em Perrault, o possível discurso fundador, significa posse sexual, até porque na tradição isto sempre ficou reservado ao homem. O ato de comer estaria reservado somente ao homem e não à mulher; e como punição de se deixar-se seduzir pelo homem (Lobo), foi abandonada o que nos autoriza a pensar nesse abandono é o abandono da máscara e o lobo no plano de fundo da tela andando.

No contexto histórico do discurso fundador não há salvação para as moças que se deixam seduzir, pois elas são comidas pelo Lobo e isto é também a sua morte social, muito mais do que física. Depois que o Lobo come a Chapeuzinho, vem a Moral do conto que não deixa dúvidas a respeito da impossibilidade de perdão para a seduzida. A ruptura de sentido nas telas de Brennand se dá neste contraste. A chapeuzinho também seduz o Lobo, despe-se e o espera, mesmo sabendo quem ele é, o que sugere a tela CL3.

Nas obras CL4, CL5 e CL6 percebemos nas sequências imagéticas a disposição do homem disfarçado com uma máscara de Lobo, cuja finalidade é cobrir o rosto, para disfarça-lo. Na época medieval, o Lobo representava uma ameaça, podendo significar perigo ou símbolo deste perigo. Na sociedade contemporânea, contexto histórico das telas de Brennand, o Lobo também sugere esse perigo na interdiscursividade das telas, o que retoma a memória do conto.

Na sequência imagética CL4, o corpo do Lobo sugere que ele também esteja desencaminhando a Chapeuzinho. O dedo apontado pelo homem com máscara de Lobo sugere tal gesto interpretativo. Tal engodo é notado na SI CL1 da tela, pois, após realizar seu desejo de possuir a Chapeuzinho, o Lobo a deixa só e também abandona sua máscara, o que compõe sua imagem negativa. Assim, quando o Lobo sacia o seu desejo, abandona a Chapeuzinho, o que reforça essa interpretação também é o abandono da máscara.

Percebemos que o Lobo mascarou suas más intenções, levando a Chapeuzinho para o quarto, o que nos remete e resgata o sentido de maldade e simulação do Lobo,

que ficaram cristalizados e foram parafraseados no interdiscurso produzido no conto ao longo do contexto socio-histórico; e depois abandonou-a no chão do quarto, assim como abandonou a Chapeuzinho, marcando sua ausência. Outra interpretação parafrástica é com relação ao homem que se relaciona com prostitutas. Ele não quer ser 'visto' e para isso precisa de disfarces, outra identidade, por exemplo.

Nas SIs CL2, CL3, CL4 e CL6, também percebemos a simulação e a dissimulação do homem, quando se esconde na máscara do Lobo com o objetivo de enganar a jovem e conseguir o seu intento, no caso retomando do discurso de Parrault; História que se repete. Memória que se perpetua. O sujeito-Lobo, astuto, esperto, mau, é capaz de seduzir o sujeito-Chapeuzinho, ingênuo, neste caso notamos traços intertextuais parafrásticos ao conto.

Na sequência CL3 também percebemos que a jovem Chapeuzinho também foi comida pelo Lobo, quando na imagem a vemos completamente nua. Ao retomarmos Davallon (2010, p. 30), "a imagem é antes de tudo um dispositivo que pertence a uma estratégia de comunicação. [...] e um operador de significação". Assim, quando lemos a imagem, a memória social do discurso fundador de Perrault, torna-se presente, repetindo o sentido vinculado à ideologia patriarcal que tinha um cunho moralizante, discurso que se repete na sociedade contemporânea. Então, pensamos que as telas também constituem os seus sentidos por filiação à memória discursiva, aos já-ditos que sustentam os dizeres sobre o 'mundo é dos mais astutos'.

Na sequência CL7 podemos entender que Chapeuzinho está inscrita na FD que permite que os homens explorem as mulheres, que implica a dominação de um sujeito-mulher pelo sujeito-homem. Ela está passeando com o Lobo e seguindo essa sombra-lobo que a guia em todo o passeio. O Lobo já seduziu a vítima, e assim, pode chegar à última etapa do seu objetivo, que é de satisfazer o seu desejo de comê-la.

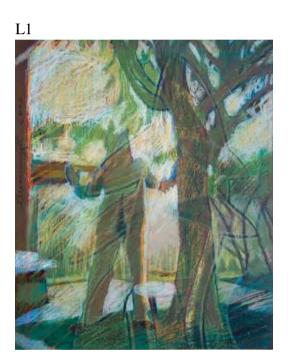
Tudo foi previsto antecipadamente, para culminar na satisfação deste desejo. A esperteza do sedutor e a inocência da seduzida. O Lobo retoma o sentido de perigo no contato com a Chapeuzinho. Essa imagem de perigo se refere ao possível assédio sexual à jovem, marcado pela sombra do Lobo, por que a sombra é o próprio Lobo, que está marcado pelo próprio homem perigoso e mau.

Por isso, no discurso fundador do conto, o contato das moças com o homem deveria sempre ser evitado, a não ser quando respaldado pelo casamento: porque as

meninas são inocentes e tratadas como tal. Já o homem (Lobo), por sua vez, é sempre mau. Percebemos que no discurso da tela CL7 o sentido do perigo masculino é notadamente sustentado. Desse modo, entendemos que o discurso da tela também tem o desejo de instaurar a imagem do perigo associada ao Lobo, porque ele nela habita.

BLOCO D: Telas com trajeto temático *O Lobo*, para o futuro tituladas L

Nesse bloco temático, observamos que a sequência imagética central das telas é o Lobo



"O Lobo (da série) Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 2002. Mista sobre papel, 59 x 49,5 cm.



"O Lobo (da série) Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 2002. Mista sobre papel, 52 x 41 cm.

Observamos a posição-sujeito do Lobo de maneira ambígua, demonstrado pela sombra que o acompanha nas duas telas, relacionando-se com a forma-sujeito DA FD também ambígua. A imagem do Lobo/homem que se mascara num discurso que tudo pode no contexto machista de FD que sempre o pautou, tornando-se visível para o

espectador/leitor. O Lobo que estará sempre na floresta esperando para encontrar a Chapeuzinho para comê-la. Mas só não fez por causa dos lenhadores da Floresta.

Assim, essa marca da imagem predadora do Lobo, que é a vontade do instinto, é considerada 'natural' e irrefreável nos homens pela sociedade patriarcal e algo socialmente aceito., quando acontece às escuras e também às claras. Às escondidas, todos sabem que acontece, mas nenhum home é penalizado por isso. Em Perrault, o Lobo é o tempo todo um sedutor masculino e está à espreita, retomando a memória discursiva que também vem marcada nas telas de Brennand.

Essa imagem de tocaia do Lobo na floresta é representada como aquele que age de modo falso. Comprovada pelo uso da máscara e se fazendo passar por quem não é. O Lobo é representado como aquele que, para conseguir seu intento, planeja e executa um plano e age de modo disfarçado/falso para conseguir seu intento que é seduzir a Chapeuzinho. A sequência imagética L2 demonstra o homem abraçando a mulher, como se a dominasse, justamente conseguindo o que planejou.

Deste modo, a posição-sujeito do Lobo, que possui um lugar social de dominador, persuade Chapeuzinho a ceder a seus encantos. Ela cede à autoridade de dessa formação discursiva do patriarcado, quando sede ao discurso dele, e sugere-nos como já falamos antes, que ela assume uma posição-sujeito manipulável onde os homens são inerentemente dominantes.

Entendemos, assim, a dominação de uma posição-sujeito por outra. O Lobo, no seu desejo de seduzir a mulher, marca a dominação do homem sobre o corpo da mulher. Percebemos no segundo plano da tela L2, essa imagem que o homem envolve a mulher, chegando ao consumo final do processo de seduzir. Para a mulher só resta ser submissa e servi-lo, aqui entendido como posse sexual, pois ambos estão nus.

Concluímos que as telas tratam do funcionamento discursivo da condição das mulheres na formação social, expondo a influência do patriarcado nesta construção e impactando diretamente a imagem feminina e seu papel na sociedade.

PARA UM EFEITO DE FIM

O traço mais interessante da série Chapeuzinho Vermelho é que, mesmo que não tomemos conhecimento dos intertextos expostos pelo movimento de paráfrase, ainda assim somos pegos pelo jogo polissêmico do discurso imagético e estamos à mercê da opacidade dos sentidos que as imagens constroem. Diferentes gestos de interpretação estabelecem diferentes gestos de leitura, determinados pelas condições de produção, contexto histórico e ideologia que o sujeito leitor das obras está imerso.

Tratamos, neste trabalho, de compreender e analisar o modo como se constituíram os efeitos de sentidos na série Chapeuzinho Vermelho, pintada por Francisco Brennand, e demos nossa contribuição para uma reflexão sobre a importância de se pensar mais análises com discursos imagéticos. Além disso, compreendemos a relação discursiva da imagem e observamos, em nosso gesto de interpretação, a formação discursiva em que o discurso da série está inscrito, que é uma FD do patriarcado.

Dividimos *nosso corpus*, em trajetos temáticos a fim de facilitar as análises destes funcionamentos discursivos, indicando os movimentos na produção de sentidos do mesmo e do diferente em cada tela analisada. Consideramos também os movimentos parafrásticos e polissêmicos e suas marcas no funcionamento na memória discursiva e as relacionamos aos gestos de interpretação do Discurso Artístico de Brennand. Dessa maneira, retomamos memórias do discurso cristalizado na literatura a respeito da história de Chapeuzinho Vermelho de Perrault. E, por fim fizemos análises do discurso do corpo feminino e suas representações nas telas, compreendendo o efeito de produção do discurso da imagem nas obras.

Acreditamos que nosso trabalho é importante para a teoria da AD, especialmente em relação à arte, pois acreditamos que esse é um espaço que precisa ser mais explorado pelos analistas de discurso e que deve sempre mais, ser explorado na área da AD. O discurso de telas e os modos de funcionamento desta materialidade imagética, deve ser considerado, porque sua especificidade também possui relevância e é discurso, portanto deve ser mais estudado pelos analistas. A importância de realizarmos esta pesquisa se justifica principalmente pela finalidade de contribuir, tanto com a AD, quanto para o discurso artístico.

Como vimos, a imagem possui seus trajetos de memória sendo determinada pela história. É por meio dessa relação que os sujeitos e discursos estão inscritos/determinados. Assim, o discurso das telas tem um funcionamento que produz sentidos marcados pela história e é nesse processo que sentidos são mobilizados. Dessa maneira, temos a materialidade significante que é a imagem (a estrutura) e o acontecimento (marcado pela história/ideologia). É mobilizando tais conceitos que pudemos compreender os modos de funcionamento dos dizeres das telas da série.

Dessa maneira, comprovamos que a análise de obras de arte é um terreno fértil para pensarmos em mecanismos favoráveis para a análise discursiva. Para isto, é urgente que façamos certos deslocamentos das noções disponíveis em seus respectivos dispositivos. Como demonstramos, as maiorias das análises no campo da imagem fundam-se pela estrutura da linguagem a ser analisada, ou seja, têm na forma sua ancoragem principal.

Vimos que tais posturas pouco especializam o gesto de análise quando tomamos a imagem numa perspectiva discursiva, quando pensamos neste funcionamento discursivo como materialidade significante. Entendemos que dessa forma, certos deslocamentos se mostraram muito mais fecundos para as análises destas materialidades significantes em funcionamento.

Com relação às noções de paráfrase e polissemia, entendemos que no funcionamento discursivo das obras essa tensão também acontece. Notamos que o diferente está mais visível e presente neste funcionamento discursivo da arte, no mesmo momento em que parte do processo de produção de sentidos, ora produz sentidos na regularidade, ora no diferente. Os sentidos deslizam nas imagens e ao mesmo tempo constituem furos em sua significação frente a sua natureza material tomada de uma perspectiva discursiva.

Analisar telas nos faz mobilizar memórias, repertórios sócio-históricos e realiza filiações ideológicas. Trata-se do entremeio desta materialidade significante: a imagem, que por um lado precisa pensar em funcionamentos específicos para cada significante e, ao mesmo tempo, potencializa uma rede de memórias porque permite atravessamentos. Ou seja, mobiliza uma relação polissêmica de dizeres de outra ordem, mas só pode fazêlo pelo movimento parafrástico.

Foi pensando neste funcionamento que perseguimos a ideia de ler a imagem pela imagem, e tentamos traçar o nosso próprio percurso. Mas, como todo discurso, com ela não poderia ser diferente, o que temos é a falha e a incompletude. Estamos propondo somente o gesto de leitura da narrativa visual, assim, o leitor é deslocado para uma posição de interpretação visual, que tem na imagem seu recorte de memória. E nesse movimento percebemos que há uma motivação, no gesto de leitura do analista, dos movimentos do interdiscurso, instigando e invocando os movimentos de intertextualidade e de interdiscursividade, entre as imagens das telas.

Dito de outro modo, esse jogo polissêmico, próprio do DA, põe e dispõe do curso dos sentidos. Somos arremessados ao espaço de incompletude, podendo sempre o sentido ser *outro*. O jogo instala-se. E movimentando-se pela polissemia, as telas vão mostrando-nos, de fato, que os "sentidos não tem donos", como nos ensina Orlandi. É pelo olhar que as telas se revelam. O que reforça não apenas sua inscrição como produção imagética, mas, principalmente, seu lugar de dizer, de produção de sentido. Ao jogar com a memória do olhar do analista, as telas nos propõem um passeio imagético, um efeito de olhar que funciona por meio do não-verbal, produzindo sempre sentidos à deriva.

Como a AD nos ensina, para que algo faça sentido é preciso que já tenha sentido, que sentidos ressoem dentre as possibilidades de significar. Neste caso, só é possível evocar as imagens das telas pelas relações da memória discursiva que circulam a partir da visualização das imagens. Ou seja, é pela materialidade significante da imagem que somos lançados a mobilizar sentidos próprios das condições de produção dela.

Para reafirmar as palavras de Leandro Ferreira (2013, p.78) que pensa o corpo como "materialidade que se constrói pelo discurso, se configura em torno de limites e se submete à falta, refletimos sobre o corpo discursivo dentro da arte, que faz parte do sujeito e este por vez que é determinado pela ideologia e pelo inconsciente. Então se o corpo pertence ao sujeito, percebemos que na arte ele funciona da mesma maneira, como materialidade discursiva.

Corpo enquanto lugar de materialização de discurso. Corpo significante, interpelado pela ideologia e inconsciente, atravessado pela linguagem. Corpo enquanto passível de produzir sentidos, enquanto materialidade de significação em relação à arte,

como dispositivo, como objeto de percepção e lugar de inscrição do sujeito. Um corpo que fala e também, um corpo que falta.

Dessa maneira nossa proposta é que haja mais trabalhos relacionando arte e AD, análises das representatividades imagéticas remetendo-nos a história como indissociável a história do gesto de interpretar, dos olhares emancipadores e como esses olhares se lançam sobre elas. Como essa nova maneira de ver se revela nestas representações através das obras do artista plástico Francisco Brennand e como elas determinam essas múltiplas produções de sentido que podem representar.

Acreditamos ter abordado as questões que tínhamos proposto inicialmente. Demonstrando como as questões que se mantêm repetem o sentido instaurado na versão do possível discurso fundador, ou não, rompendo esta cadeia de repetição, conforme a formação discursiva na qual se inserem os discursos. Eles vão se apresentar de acordo com essa inserção e direcionar seus sentidos, evidenciando as mudanças de suas condições de produção.

REFERÊNCIAS

ANGELI, D. Uma breve história das representações do corpo feminino na sociedade. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2004, vol.12, n.2, pp.243-245. ISSN 0104-026X. http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2004000200017. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23973.pdf, Acesso em 16 de out. de 2018.

ARAÚJO, E.; BERTOLI, M.; LEÃO, A. C.; AZEVEDO, O. **Brennand: esculturas** homem e a natureza. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2004.

BARTHES, R. [1980] **A Câmara clara: notas sobre fotografia**; tradução de Júlio Castañon Guimarães. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELTING, H.

Pour une anthropologie des images. Trad. de l'allemand par Jean Torrent. Collection Le Temps des images, Paris, Gallimard Parution, 2004.

BIANCALANA, G. R. Os Percursos da Arte Contemporânea Performativa enquanto materialidade a ser interpretada. In: Flores, G.G. B.; Gallo, S. M. L.; Lagazzi, S.; Neckel, N. R. M.; Pfeiffer, C. C.; Zoppi-Fontana, M. G. (Org.). Análise de Discurso em Rede: cultura e mídia. 1ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2017, v. 3, p. 41-54.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil, 2ª ed. Barueri, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2015.

BRENNAND, F. **Diário de Francisco Brennand: o nome do livro**. Vol. I: 1949-1979. Recife/Rio de Janeiro: Inquietude, 2016.

BRENNAND, F. Esculturas 1974-1978. São Paulo: Pinacoteca, 1998. [s.p.].

BRENNAND, F. **Francisco Brennand**. Disponível em: <goo.gl/NpMbWw>. Acesso em: 03 fev. 2019.

BRENNAND, F. **Oficina Brennand**. Disponível em: http://www.brennand.com.br/brennand_01.php>. Acesso em: 05 jan. 2019.

BUARQUE, A. **Dicionário online Aurélio**. Disponível emem. Acesso em 05 de ago de 2018.

CARRAZONE, E. **Brennand e a Casa da Cultura**. Suplemento Cultural D. O. PE, Recife, a.10, p.9, jan. 1997.

CHAUÍ, M. Convite à Filosofia. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

CHARAUDEAU, P. e MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. 3ª edição. São Paulo: Contexto, 2012.

COURBIN, A; COURTINE, J-J; VIGARELLO, G (orgs.) **História do Corpo 1: Da Renascença às Luzes**. 5ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.

COURBIN A. **O encontro dos corpos**. In: COURBIN, A; COURTINE, J-J; VIGARELLO, G (orgs.) **História do Corpo 2: Da Revolução à Grande Guerra**. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012b, p. 181-266.

COURBIN, A; COURTINE, J-J; VIGARELLO, G (orgs.) História do Corpo 2: Da Revolução à Grande Guerra.4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012b.

COURBIN, A; COURTINE, J-J; VIGARELLO, G (orgs.) História do Corpo 3: As mutações do olhar: o século XX. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

COURTINE, J.J; MARANDIN, J.M. Quel objet pour l'analyse de discours? In: Matérialités discursives: Actes du Colloque, avril, 1980, Paris X. Nanterre Lille: Presses universitaires de Lille, 1981.

COURTINE, J.J. La Tocque de Clementis, xerox, s.d.1982.

COURTINE, J.J. **Définition d 'Orientations Téoriques et Méthodologiquesen Analyse de Discours**. 1 Philosophiques, vol. IX, n. 2, Paris, 1984. p. 239-263, 1984.

COURTINE, J.J. Intericonicidade. Entre(vista) com Jean-Jacques Courtine. Entrevistador: Nilton Nilanez. Grudiocorpo. Out., 2005. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ujHemzSTlhw. Acesso em: 09/06/2018.

COURTINE, J.J. Metamorfoses do discurso político: as derivas da fala pública. São Carlos: Claraluz, 2006.

CONTINENTE MULTICULTURAL, Recife, a.1, n.6, jun. 2001.

FARTHING, S. Tudo sobre Arte, os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos. Rio de Janeiro. Sextante, 2010.

FERREIRA. M. C. L. A resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso: da ambiguidade ao equívoco. Tese de Doutorado. UNICAMP. Campinas, SP. 1994.

Disponível em:<

http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269533/1/Ferreira_MariaCristin aLeandro_D.pdf >Acesso em: 09 mar. 2019.

FERREIRA, M. C. L. O discurso do corpo. In: MITTMANN, Solange; SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. (Orgs.) **Trilhas de investigação: A pesquisa no I. L. em sua diversidade constitutiva**. Porto Alegre: Instituto de Letras / UFRGS, 2011.

FERREIRA, M. C. L. **A resistência da língua nos limites da sintaxe e do discurso: da ambiguidade ao equívoco.** Tese de Doutorado. UNICAMP. Campinas, SP. 1994. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/269533/1/Ferreira_MariaCristin aLeandro_D.pdf Acesso em: 14 out. 2018.

FERRAZ, M. Oficina Cerâmica Francisco Brennand: usina de sonhos. Recife: AIP, 1997. 147p.

FOUCAULT, M. (1969) **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7. ed. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir.: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalhete. 20^a ed. Petrópolis, Vozes, 1999.

FOUCAULT, M. O Nascimento da Clínica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

GASPAR, L. **Francisco Brennand**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em:http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com content&view=artic le&id=445>. Acesso em: 07 de dez.2018.

GUILHAUMOU, J.; MALDIDIER, D. Efeitos do arquivo. A análise do discurso no lado da história. In: ORLANDI, E. P. (Org.). Gestos de leitura: da história no discurso. 3ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2010.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

INDURSKY, F. A fragmentação do sujeito em Análise do Discurso. In: CAMPOS, M. do C.; INDURSKY, F. (Orgs.). Discurso, memória, identidade. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 70-81.

INDURSKY, F. Da heterogeneidade do discurso à heterogeneidade do texto e suas implicações no processo da leitura. In: ERNEST-PEREIRA, Aracy; FUNCK, Bornéo Susana (Org). A leitura e a escrita como práticas discursivas. Pelotas: Educat, 2001, p. 27-42.

LACAN, J. **O Seminário**, livro XX: *Mais ainda* [1972-1973]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

LACAN, J. **O seminário**. Livro 11: as formações do inconsciente. Tradução de Vera Ribeiro e Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LAGAZZI, S. Paráfrases da Imagem e Cenas Prototípicas: em torno da memória e do equívoco. In: Giovanna Flores; Nádia Neckel; Solange Gallo. (Org.). Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia. 1ed.Campinas: Pontes, 2015, v. 1, p. 177-189.

LAGAZZI, S. **Metaforizações metonímicas do social**. In: Linguagem, sociedade, políticas. E. Orlandi (org.) Pouse Alegre: UNIVÁS; Campinas: RG Editores, 2014. p.105-112.

LAGAZZI, S. **O exercício parafrástico na imbricação material.** 2012. Disponível em: http://www.labeurb.unicamp.br/anpoll/resumos/SuzyLagazzi.pdf>. Acesso em: 26 maio. 2018.

LAGAZZI, S. **O** recorte e o entremeio: condições para a materialidade significante. In: RODRIGUES, Eduardo Alves et al. (orgs). Análise de Discurso no Brasil: Pensando o impensado sempre: uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: Editora RG, 2011. p. 401-410.

LAGAZZI, S. Linha de Passe: a materialidade significante em análise. Rua, Campinas, v. 2, n. 16, p. 01- 12, fev. 2010. Disponível em: Acesso em: 08 jul. 2018.

LAGAZZI, S. **O recorte significante na memória**. Apresentação no *III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso*, UFRGS, Porto Alegre, 2007. In: O Discurso na Contemporaneidade. Materialidades e Fronteiras. INDURSKY, F., FERREIRA, M. C. L. & MITTMANN, S. (orgs.). São Carlos, Claraluz, 2009.

LEANDRO FERREIRA, M. C. **O corpo como materialidade discursiva**. Redisco, Vitória da Conquista, vol. 2, nº1. 2013, p.77-82. Disponível em: < http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/1996/1723>. Acesso em: 09 de junho de 2018.

LEANDRO FERREIRA, M. C. **Discurso, arquivo e corpo**. In: MARIANI, B.; MEDIEROS, V.; DELA-SILVA,S. (Orgs.). **Discurso, arquivo e corpo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, p. 174-185.

LEANDRO FERRERIRA, M.C. Análise de discurso e seus objetos. In: RODRIGUES, E.a.; SANTOS, G.L.; BRANCO,L.K.A.C. (Orgs.). Análise de discurso no Brasil: pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinhas: Editora RG.2011, p.343-357.

LEANDRO FERRERIRA, M.C; INDURSKY, F. (Orgs.) **Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites**. São Carlos, Claraluz, 2007.

LE GOFF, J e TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

MALDIDIER, D. A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Trad. Eni Orlandi. Campinas, SP, Pontes, 2003.

MALDIDIER, D. Elementos para uma história da Análise do Discurso na França. In: (org.) Gestos de leitura: uma história do discurso. (Trad. Bethânia Mariani et al). Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

MARTINS, S e IMBROISI, M. **Renascimento**. Disponível em: http://www.historiadaarte.com.br/linhadotempo.html,s.d. Acesso em 30 de maio 2018.

MASSON, C. **O fantástico mundo de Francisco Brennand**. Disponível em: https://istoe.com.br/o-fantastico-mundo-de-francisco-brennand/>. Acesso em: 07 de dez.2018.

MERLEAU-PONTY, M. Signes. Paris: Gallimard, 1960.

MERLEAU-PONTY, M. Phénomenologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.

MILANEZ, N. O corpo é um arquipélago: memória, intericonicidade e identidade.

In: NAVARRO, P. (org.) Estudos do texto e do Discurso. Mapeando Conceitos e Métodos: São Carlos: Claraluz, 2006, p. 153-179.

MILANEZ, N. **Intericonicidade sem papel na memória**. Entrevista de Jean-Jacques Courtine por Nilton Milanez. O corpo é discurso, v. 1, p. 2-3, 2013.

MUSEU OSCAR NIEMEYER (Curitiba, PR). Brennand: catálogo. Paraná, 2004.

NECKEL, N. R. M. **Tessitura e Tecedura: movimentos de compreensão do discurso Artístico no Audiovisual**. Tese de Doutorado apresentada no Instituto de
Estudos da Linguagem — Unicamp - Universidade Estadual de Campinas, Campinas,
SP. 2010.

NECKEL, N. R. M. **Do Discurso Artístico à percepção de diferentes processos discursivos**. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Ciências da Linguagem – Unisul – Universidade do Sul de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

ORLANDI. E. P.[1999] **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2013.

ORLANDI, E. P. **Discurso em análise: Sujeito, sentido, ideologia**. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI. E. P. [2001] **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. 4ª ed, Campinas, São Paulo. Pontes Editores, 2012a.

ORLANDI, E.P. Interpretação e autoria: leitura e efeitos do trabalho simbólico. 6^a ed., Pontes Editores, Campinas, SP, 2012b.

ORLANDI. E. P. A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. 5ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2009.

ORLANDI, E. P. Discurso e Texto. Campinas: Pontes, 2008.

ORLANDI, E. O sujeito discursivo contemporâneo: um exemplo. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA. Maria Cristina Leandro.(Orgs). Análise do Discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Clara Luz, 2007. p. 11-20.

ORLANDI, E.P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** 6ª edição, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. (Org.). **Discurso fundador A formação do país e a construção da identidade nacional.** 3ª. ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

ORLANDI, E. P. A Análise de discurso em suas diferentes tradições intelectuais: o Brasil. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DE DISCURSO, 1., 2003, Porto Alegre. Anais do... Porto Alegre (RS): UFRGS, 2003. [CD-ROM]

ORLANDI. E.P. **Paráfrase e Polissemia: a fluidez nos limites do simbólico**. Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade) Nº. 04 – NUDECRI – Unicamp: Campinas, SP, 1998, p.9-19.

ORLANDI, E.P. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

ORLANDI, E.P. Interpretação. Petrópolis: Vozes, 1996.

ORLANDI. E.P. **Efeitos do verbal sobre o não verbal**. Rua (Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade) Nº. 01 – LABEURB/NUDECRI – Unicamp: Campinas, SP, 1995.

ORLANDI, E.P. **Dispositivos da interpretação. in: Leitura e Interpretação**. Série Ler & pensar, PROLERJ Casa da Leitura, 1995. p.45-63.

ORLANDI, E.P. **Segmentar ou recortar?** In: GUIMARÃES, Eduardo (Org.). Linguística: Questões e Controvérsias. Série Estudos. Uberaba, n.10, 1984.

PÊCHEUX, M. Análise do discurso: Michel Pêcheux, textos selecionados por Eni Puccinelli Orland. 3ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2012.

PÊCHEUX, M. e LÉON, J.. **Análise sintática e paráfrase discursiva**. In: Análise do discurso: Michel Pêcheux. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi. Campinas, SP: Pontes Editores. 2012.

PÊCHEUX. M. **Análise automática do discurso (AAD-69)**. In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.) Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 4ª ed., Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

PÊCHEUX, M. (1969/1975). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. In: GADET, F. & HAK, T. (Orgs.). 4. Ed. Campinas: Unicamp. 2010.

PÊCHEUX, M.. **Papel da memória. In: Papel da memória**. 3ª Ed. Campinas, SP: Pontes, 2010.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi et al. 4. ed. Campinas: Unicamp, 2009.

PÊCHEUX, M . **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni Orlandi. 4. ed. Campinas: Pontes Editores, 2008.

PÊCHEUX, M. **Sobre a (des) construção das teorias linguísticas**. In: Cadernos de Tradução. n.º 04, 2ª ed. Porto Alegre: UFRGS, Out. 1998. p.35-55. Tradução: Faustino Machado da Silva. Orientação e Revisão: Elsa Maria Nitsche Ortiz e Patrícia Chittoni Ramos. (Instituto de Letras da UFRGS).

PÊCHEUX, M. **Delimitações, inversões, deslocamentos**. Caderno de Estudos Linguísticos, Campinas, v. 19, p. 7-24, jul./dez. 1990.

PÊCHEUX, M. Les Vérites de la Palice, Maspero, Paris, 1975.

PELEGRINI, T. **Imagens do corpo: reflexões sobre as acepções corporais construídas pelas sociedades ocidentais**. Revista Urutágua. Disponível em: http://www.urutagua.uem.br/008/08edu_pelegrini.htm. Acesso em 28 de out. de 2018.

PERRAULT, C. **Le Petit Chaperon rouge**. Disponível em:http://expositions.bnf.fr/contes/gros/chaperon/perrault.htm. Acesso em 20/05/2019.

RADDE, A. . **O negócio do corpo no discurso da prostituição masculina**. In: Maria Cristina Leandro Ferreira. (Org.). Oficinas de Análise do Discurso: conceitos em movimento. 1ed.Campinas: Pontes, 2015, p. 125-141.

ROSÁRIO, N. M. **Mundo contemporâneo: corpo em metamorphose**. Disponível em: http://www.comunica.unisinos.br/semiotica/nisia_semiotica/ conteudos/corpo.htm. Acesso em 16 de out. de 2018.

ROUDINESCO, E; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. SOHN, A. M. **O corpo sexuado**. In: CORBIN, Alain et al (Orgs.). História do corpo: as mutações do olhar: o século XX. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SOUZA, T.C.C. A. **A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação**. In: Revista Ciberegenda, nº6, 2001. Disponível em: http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/323/204>. Acesso em: 25 de maio de 2018.

ANEXOS

ANEXO A OBRAS DA SÉRIE CHAPEUZINHO VERMELHO Obras de Francisco de Paula Coimbra de Almeida Brennand

"Chapeuzinho Vermelho na floresta" Tela de Francisco Brennand, 1995. Acrílica sobre duratex, 73 x 60 cm.



"Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 1995. Acrílica sobre duratex , 81 x 54 cm.



"Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 1995.
Acrílica sobre duratex.
COLEÇÃO PARTICULAR



"Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 1995.
Acrílica sobre duratex , 80 x 52 cm.
COLEÇÃO PARTICULAR



"Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 2003. Lápis de cera sobre papel, 23 x 16 cm.



"Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 1995.
Acrílica sobre papel, 67 x 50 cm.



"Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 1995.
Acrílica sobre duratex, 81 x 60 cm.
COLEÇÃO PARTICULAR



"Chapeuzinho Vermelho e o lobo" Tela de Francisco Brennand, 1995. Acrílica sobre duratex , 81 x 65 cm.



"Chapeuzinho Vermelho (série)"

Tela de Francisco Brennand, 1995. Acrílica sobre duratex, 102 x 73 cm.



"O Lobo (da série) Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 1995. Acrílica sobre duratex, 110 x 80 cm.



"Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 1996.
Acrílica sobre duratex, 81 x 65 cm.
COLEÇÃO PARTICULAR

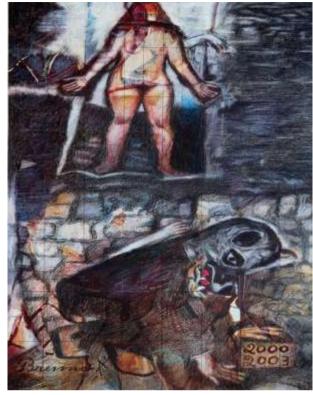


"Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 1997.
Acrílica sobre duratex , 116 x 81cm.



"Chapeuzinho Vermelho vitoriosa" Tela de Francisco Brennand, 2000/2003.

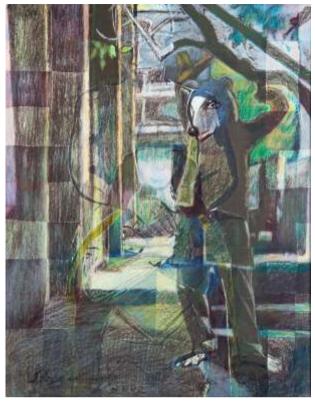
Mista sobre papel, 77,5 x 39 cm.



"O Lobo (da série) Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 2002. Mista sobre papel, 59 x 49,5 cm.



"O Lobo (da série) Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 2002. Mista sobre papel, 52 x 41 cm.



"O Jardim do Lobo"

Acrílica s/ tela colada em duratex

92 x 73 cm 2011

[Coleção particular]



"Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 2003. Lápis de cera sobre papel, 54 x 43 cm.



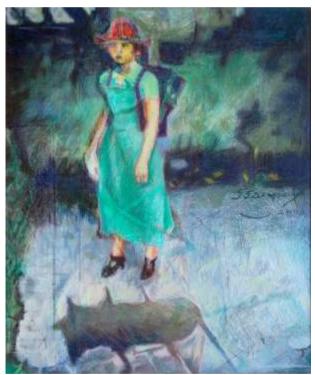
"Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 2003. Mista sobre papel, 52,5 x 43 cm.



"Chapeuzinho Vermelho"
Tela de Francisco Brennand, 2003.
Mista sobre papel, 51,5 x 43 cm.



"Passeio com Lobo (da série) Chapeuzinho Vermelho" Tela de Francisco Brennand, 2003. Mista, Bastão aquarelado sobre papel, 53 x 42 cm.



"A Casa do Lobo (A Fábula)"

Acrílica s/ tela colada em duratex 92 x 65,5 cm 2011 [Coleção particular]



"Chapeuzinho Vermelho (série)"

Tela de Francisco Brennand, 2003. Acrílica sobre duratex, 81 x 60 cm. COLEÇÃO PARTICULAR



"Chapeuzinho vermelho, [da série]
"Chapeuzinho Vermelho"

Tela de Francisco Brennand, 1995. Acrílica sobre duratex, 75 x 50 cm.



"Chapeuzinho Vermelho bota o pé fora de casa (da série) Chapeuzinho Vermelho"

Tela de Francisco Brennand, 2005. Mista sobre papel, 100 x 70 cm.



"Chapeuzinho Vermelho (série) Encontro na floresta"

Tela de Francisco Brennand, 2005 Bastão de cera sobre papel, 101 x 65 cm.



"Chapeuzinho Vermelho (série)"

Chapeuzinho vermelho'' , 1995 Acrílica sobre papel, 70 x 82 cm assinada Brennand 95 legado, Francisco Brennand



"Chapeuzinho vermelho, [da série]"
"Meias brancas"
Acrílica s/duratex
99,5 x 68,5 cm
2012
[Coleção particular]



"Chapeuzinho vermelho e chapeuzinho azul, [da série]"

"Meninas com máscaras"

Acrílica s/ tela colada em duratex

98,5 x 79,5 cm

2012

[Coleção particular]

Chapeuzinho vermelho" , 2005 Acrílica e bastão de cera sobre papel, 98,5 x 68,5 cm assinada Brennand 2005 legado, Francisco Brennand



"Chapeuzinho Vermelho (série)"
"Os dois caminhos de Chapeuzinho
vermelho", 2005 Mista, Bastão
aquarelado sobre papel "Fabriano 50% algodão", 70 x 70 cm assinada
Brennand 2005 legado, Francisco
Brennand



"Chapeuzinho vermelho, [da série]" Chapeuzinho vermelho, 1995 Acrílica sobre papel, 55 x 55 cm assinada Brennand 95 legado, Francisco Brennand



"Chapeuzinho Vermelho [da série]"

Chapeuzinho Vermelho, 1995 [Coleção particular]



Chapeuzinho Vermelho [da série] Chapeuzinho Vermelho Mista, Aquarela sobre papel, 66 x 49,5 cm 1959 / 2001



Chapeuzinho Vermelho [da série]

"O Lobo e a Morte"
Acrílica sobre duratex,
100 x 74 cm
1995
[Coleção particular]



"Chapeuzinho Vermelho [da série]
Chapeuzinho Vermelho"
Acrílica sobre Duratex
116 x 81 cm
1997
[Coleção particular]



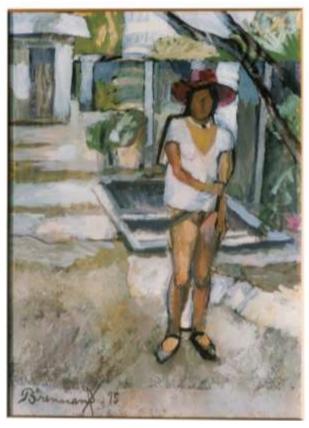
"Chapeuzinho Vermelho [da série] Chapeuzinho Vermelho'' 1995 [Coleção particular]



"Chapeuzinho Vermelho [da série] Chapeuzinho Vermelho'' 1995 [Coleção particular]



"Chapeuzinho Vermelho [da série] Chapeuzinho Vermelho'' 1995 [Coleção particular]



"O Lobo [da série] Chapeuzinho Vermelho" 1995 [Coleção particular]



Duas perguntas do Lobo

Acrílico sobre duratex, 2008 [Coleção particular]



"As duas perguntas do Lobo (Versão II)" "Acrílica s/ tela colada em duratex 99,5 x 80,5 cm, 2010 [Coleção particular]



ANEXO B

Le Petit Chaperon rouge

Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir : sa mère en était folle, et sa grand-mère plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le petit Chaperon rouge.

Un jour, sa mère ayant fait des galettes, lui dit : "Va voir comment se porte ta mère-grand : car on m'a dit qu'elle était malade; porte-lui une galette et ce petit pot de beurre." Le petit Chaperon rouge partit aussitôt pour aller chez sa mère-grand, qui demeurait dans un autre village.

En passant dans un bois, elle rencontra compère le Loup qui eut bientôt envie de la manger; mais il n'osa, à cause de quelques bûcherons qui étaient dans la forêt. Il lui demanda où elle allait. La pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il était dangereux de s'arrêter à écouter le loup, lui dit: "Je vais voir ma mère-grand, et lui porter une galette, avec un pot de beurre que ma mère lui envoie."

"Demeure-t-elle bien loin?" lui dit le loup.

"Oh! Oui", lui dit le petit Chaperon rouge; "c'est par-delà le petit moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas à la première maison du village."

"Eh bien!" dit le Loup, "je veux l'aller voir aussi : je m'y en vais par ce cheminci, et toi par ce chemin-là, et nous verrons à qui plus tôt y sera."

Le Loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui était le plus court ; et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons et à faire des bouquets de petites fleurs qu'elle rencontrait.

Le Loup ne fut pas longtemps à arriver à la maison de la mère-grand ; il heurte : toc. toc.

"Qui est là ?"

"C'est votre fille, le petit Chaperon rouge", dit le Loup en contrefaisant sa voix, "qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie."

La bonne mère-grand, qui était dans son lit, à cause qu'elle se trouvait un peu mal, lui cria : "Tire la chevillette, la bobinette cherra."

Le Loup tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Il se jeta sur la bonne femme et la dévora en moins de rien, car il y avait plus de trois jours qu'il n'avait mangé. Ensuite il

ferma la porte et s'alla coucher dans le lit de la mère-grand, en attendant le petit Chaperon rouge, qui, quelque temps après, vient heurter à la porte : toc, toc.

"Qui est là ?"

Le petit Chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais croyant que sa mère-grand était enrhumée, répondit : "C'est votre fille, le petit Chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie."

Le Loup lui cria, en adoucissant un peu sa voix : "Tire la chevillette, la bobinette cherra."

Le petit Chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Le Loup, la voyant entrer, lui dit, en se cachant dans le lit sous la couverture : "Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi."

Le petit Chaperon rouge se déshabille et va se mettre dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment se mère-grand était faite en son déshabillé. Elle lui dit : "Ma mère-grand, que vous avez de grands bras !"

"C'est pour mieux t'embrasser, ma fille."

"Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes!"

"C'est pour mieux courir, mon enfant!"

"Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles!"

"C'est pour mieux Ecouter, mon enfant."

"Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux!"

"C'est pour mieux voir, mon enfant."

"Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents!"

"C'est pour mieux te manger." Et en disant ces mots, le méchant Loup se jeta sur le petit Chaperon rouge et la mangea.

MORALITÉ

On voit ici que de jeunes enfants,

Surtout de jeunes filles

Belles, bien faites, et gentilles,

Font très mal d'écouter toutes sortes de gens,

Et que ce n'est pas chose étrange,

S'il en est tant que le loup mange.

Je dis le loup, car tous les loups

Ne sont pas de la même sorte;

Il en est d'une humeur accorte,

Sans bruit, sans fiel et sans courroux,

Qui privés, complaisants et doux,

Suivent les jeunes demoiselles

Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;

Mais, hélas! qui ne sait que ces loups doucereux,

De tous les loups sont les plus dangereux.

Texto disponível em:http://expositions.bnf.fr/contes/gros/chaperon/perrault.htm. Acesso em 20/05/2019.

Chapeuzinho Vermelho

Era uma vez uma jovem aldeã, a mais bonita que todos já havia visto; a sua mãe era louca por ela e a avó mais ainda. Esta boa mulher mandou fazer-lhe um capuz vermelho, que lhe ficava tão bem que em todo os lugares que ia a chamavam de Chapeuzinho Vermelho.

Um dia a mãe, tendo cozido pão e feito bolo, disse-lhe: "Vai ver como está a tua avó, porque me disseram que está doente; leva-lhe um bolo e este potinho de manteiga".

Chapeuzinho Vermelho partiu imediatamente para a casa da avó, que morava numa outra aldeia. Ao passar num bosque encontrou o compadre Lobo, que tinha muita vontade de comê-la, mas não se atrevia a tal por causa de alguns lenhadores que estavam na floresta.

Perguntou-lhe aonde ela ia; a pobre criança, que não sabia que é perigoso deterse para escutar um Lobo, disse-lhe:

"Vou ver a minha avó e levar-lhe um bolo com um potinho de manteiga que a minha mãe lhe manda".

"Ela mora muito longe?" perguntou o lobo.

"Ó! Sim", disse Chapeuzinho Vermelho, "é para lá do moinho que vê lá mesmo ao fundo, ao fundo, na primeira casa da aldeia".

"Pois bem", disse o Lobo, "eu também quero ir vê-la; vou por este caminho e tu vai por aquele, vamos ver quem chega lá primeiro".

O Lobo desatou a correr com toda a força pelo caminho mais curto e a jovem foi pelo caminho mais longo, entretendo-se a colher avelãs, a correr atrás das borboletas e a fazer ramos com as florezinhas que encontrava.

O Lobo não demorou muito a chegar à casa da avó; bate à porta: Toc, toc.

"Ouem está aí?"

"É a sua pequena, Chapeuzinho Vermelho, disse o Lobo disfarçando a voz, "que lhe traz um bolo e um potinho de manteiga que a minha mãe lhe manda".

A boa avó, que estava de cama por se achar adoentada, gritou-lhe: "Puxa a cavilha, que o trinco cairá".

O Lobo puxou a cavilha e a porta abriu-se. Ele atirou-se à velhinha e comeu-a em menos de nada; porque há três dias que não comia. Depois fechou a porta e foi-se deitar na cama da avó, à espera de Chapeuzinho Vermelho, que algum tempo depois veio bater à porta. Toc, toc.

"Ouem está aí?"

Chapeuzinho Vermelho, que ouviu a voz grossa do Lobo, primeiro teve medo, mas pensando que a avó estivesse gripada, respondeu: 'É a sua pequena, Chapeuzinho Vermelho, que lhe traz um bolo e um potinho de manteiga que a minha mãe lhe manda".

O Lobo gritou-lhe, adoçando um pouco a voz: "Puxa a cavilha, que o trinco cairá".

Chapeuzinho Vermelho puxou a cavilha e a porta abriu-se.

O Lobo, vendo-a entrar, disse-lhe enquanto se escondia sob a colcha: "Põe o bolo e o potinho de manteiga em cima da masseira e vem deitar-te comigo".

Chapeuzinho Vermelho despe-se e vai meter-se na cama, onde ficou muito espantada de ver como sua avó estava diferente ao natural; e disse-lhe:

"Avó, que grandes braços tem!"

"É para melhor te abraçar, minha filha."

"Avó, que grandes pernas tem!"

"É para correr melhor, minha pequena."

"Avó, que grandes orelhas tem!"

"É para escutar melhor, minha pequena."

"Avó, que grandes olhos tem!"

"É para ver melhor, minha pequena."

"Avó, que grandes dentes tem!"

"É para te comer."

E, ao dizer estas palavras, o Lobo malvado atirou-se sobre Chapeuzinho Vermelho e comeu-a.

MORAL

Vimos que os jovens, sobretudo as moças, belas, bem-feitas e gentis, fazem muito mal em escutar qualquer tipo de gente, e que não é coisa estranha que o lobo tantas delas coma. Digo o lobo, porque nem todos os lobos são do mesmo tipo. Há-os de um humor gracioso, sutis, sem fel e sem cólera, que se fazendo de familiares, complacentes e doces seguem as jovens até às suas casas, até mesmo aos seus quartos; mas ai! Quem não sabe que estes lobos delicados são de todos os lobos os mais perigosos.

Tradução realizada pelas autoras