

Palavra pintada: o texto não-verbal e sua discursividade estética

Sônia de Fátima Elias Mariano Carvalho*

Resumo

Objetivamos desenvolver neste trabalho perspectivas voltadas ao estudo da imagem (obra de arte) em sua materialidade e respectiva linguagem não-verbal, no âmbito da Análise do Discurso de linha francesa. O referencial teórico norteador deste estudo está nas obras de Michel Pêcheux e Mikhail Bakhtin em razão de suas ricas contribuições ao tema abordado e da possibilidade de diálogo entre suas obras. Esta trajetória teórico-metodológica nos permite trabalhar com as noções de polifonia, interdiscurso, polissemia e policromia. Ao depararmos com uma imagem e, principalmente, se esta for uma obra de arte, tentaremos “ler” suas cores e traços e apreender deles o sentido. Estaremos buscando uma interpretação, uma apreensão de uma significação para tal imagem. Cada olhar pode trabalhar de forma idiossincrática, portanto diferenciada, ao visualizar palavras e imagens. Todos os elementos que fazem parte da semiose discursiva evidenciados por Van Gogh têm uma recorrência comum: o antagonismo. As cores vibrantes e linhas escuras, céu escuro e paisagem ensolarada (noite ou dia?). A igreja vista do alto ou de frente? Simetria e assimetria fundamentam a tensão do sujeito-esteta frente a sua vida, a si mesmo. Esses paradoxos motivam uma representação perturbadora, onde emoção e razão se confrontam numa relação de ambigüidade, incertezas. Caminho para onde?

Palavras-Chave: Análise do Discurso; Discursividades não-verbais; Interdiscursividade; Policromia.

Abstract

This paper aims at developing perceptions toward an image study of an art piece, in its materiality. It will be taken as theoretical framework notions inscribed in French Discourse Analysis, specially Michel Pêcheux’s thought, establishing an interface with Mikhail Bakhtin’s concepts of dialogism and polyphony. Such theoretical and methodological trajectory will allow us working with the notions of polyphony, interdiscourse, polissemey and polichromy. Approaching an image, an art piece, it will be proceeded a color and trace reading in order to express what the artist wanted to say. We will be searching an interpretation, a meaning perception of images. Such elements compose a discursive “semiosis” in van Gogh’s work, evidencing a recurrence of antagonisms. Colors and lines, dark sky and brighten landscape “night or day”; the church is seen from the top or in front of it? Symmetry or Asymmetry establishes a foundation of tension from aesthetic subject on life, on himself. These paradoxes motivate a disturbing representation, where emotion and reason become in conflict under an effect of ambiguity and unsure ness. Ways to where?

Keywords: Discourse Analysis; Non-Verbal Discursivity; Interdiscursivity; Polichromy.

Quadro nenhum está acabado, disse certo pintor;
Se pode sem fim continuá-lo, primeiro, ao além
de outro quadro que, feito a partir de tal forma,
tem, na tela, oculta, uma porta que dá a um
corredor que leva a outra e a muitas portas.

João Cabral de Melo Neto

* Mestranda em Lingüística pela Universidade Federal de Uberlândia. Membro do Laboratório de Estudos Polifônicos e Grupo de Pesquisa em Análise do Discurso do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia. Email: soniafelias@terra.com.br

Introdução

Nosso objetivo é lançar perspectivas voltadas ao estudo da imagem (obra de arte) em sua materialidade, no caso o não verbal, no âmbito da Análise do Discurso de orientação francesa. O referencial teórico norteador deste estudo são as contribuições e as possibilidades de diálogo entre as obras de Michel Pêcheux (1997) e Mikhail Bakhtin (1988). Esta trajetória teórico-metodológica nos permite trabalhar com as noções de polifonia, interdiscurso, polissemia e policromia.

Tanto Bakhtin como Pêcheux entendem o discurso como um processo social, determinado e regulado pela ideologia. Isso significa entendê-lo como processo determinado pelo contexto histórico e social. Em sua materialidade, portanto, as obras de Van Gogh apresentam discursos que revelam a articulação do lingüístico com a sua exterioridade constitutiva.

Em se tratando de abordar as noções supracitadas, podemos dizer que a noção de polifonia bakhtiniana desloca-se para a rede conceitual da Análise do Discurso (doravante AD) enquanto manifestação do interdiscurso presente em diferentes posições-sujeito, estabelecendo uma interlocução conjuntiva capaz de demonstrar que discursos se constroem sobre discursos, num jogo polifônico/polissêmico de vozes marcadas pela historicidade, uma vez que o dizer não acontece separado de lugares sociais.

O corpus

Vincent van Gogh (1853-1890) foi um artista como poucos. Influências de vários movimentos e artistas foram essenciais para sua obra, embora não tenham evitado que o pintor desenvolvesse um estilo próprio, que sofreu modificações ao longo de sua breve e conturbada vida o que comprova a evidência do interdiscurso.

Muitos são os olhares lançados sobre a obra e vida deste pintor holandês. E como não poderia deixar de ser, há várias polêmicas e pontos de vista divergentes no tocante sobretudo ao seu processo de criação.

Diversas áreas do conhecimento (psicologia clínica, psicologia da arte, psiquiatria, arquitetura, antropologia, história da arte...) interessam-se por Van Gogh. No entanto, o interesse fixa em sua suposta doença e loucura e, que relações estas teriam com seu processo criativo. As interpretações divergem sem conseguirem chegar a consenso, ou seja, nenhum diagnóstico conseguiu ser definitivo.

De qualquer forma, não podemos deixar de vislumbrar a mitificação que cerceia sua vida e obra. E talvez por isso tantos tenham se interessado em entender e tentar desvendar tão enigmática personalidade e obra. Acreditamos que todas estas abordagens contribuíram e seguem contribuindo para conhecermos um pouco mais deste gênio da obra plástica do século XIX.

A escolha por esse corpus e pelo pintor se deu porque sua obra nos permite o estudo da interdiscursividade das suas cores, formas e linhas, pois acreditamos que a linguagem da arte também manifesta efeitos de sentido determinados pelos fenômenos sociais, culturais e históricos.

Sendo assim, a linguagem não-verbal pode ser tomada sob diferentes condições de produção, considerando os aspectos histórico, sociais e ideológicos que envolvem a produção dos discursos plásticos, pois para haver discurso não é necessário que haja um texto verbal e sim sentidos postos. Portanto, se algo é ou está posto há possibilidades de análise, pois existiram e existem condições de produção desses sentidos.

Imagem e interpretação

Ao depararmos com uma imagem e, principalmente, se esta for uma obra de arte, tentaremos entendê-la ou “ler” suas cores e traços e, por fim, determinar o que o artista “diz” por meio dela. Estaremos buscando uma interpretação, uma apreensão de uma significação para tal imagem.

Ao visualizarmos palavras textualizadas, nosso olhar ocidental é direcionado da esquerda para a direita, por exemplo. O que não ocorre com a imagem, a qual tem um multidirecionamento, que dependerá do olhar de cada “leitor”.

Em geral podemos tratar a imagem de duas formas: tomá-la como se toma um signo lingüístico, discutindo questões relativas à arbitrariedade, referencialidade e à imitação, ou abordá-la em seus traços específicos que a caracterizam tais como, profundidade, cor, sombra, textura, traço, etc.

No entanto, essas maneiras de tratarmos a imagem nos trazem um problema. Na primeira, tratamos o não-verbal através do verbal e produzimos, de certa maneira, um reducionismo na noção mesma de linguagem (verbal e não-verbal), justamente por ser pensada com relação ao signo lingüístico. E na segunda, a relação com o lingüístico cede

lugar à relação com os traços da imagem entendidos a partir da captura da imagem pelo olhar.

Todavia, em ambas as formas, acabamos por propor ao estudo da imagem, uma descrição formal, trazendo assim dificuldades para entender a materialidade significativa do texto não-verbal em sua dimensão discursiva. Assim sendo, ficamos divididos entre o uso feito da imagem e as possibilidades de interpretação dela.

Ao olharmos para a imagem já estamos interpretando e dessa maneira apreendendo sua matéria significativa em diferentes contextos, resultando, assim, na produção de outras imagens (outros textos), produzidos pelo sujeito que a lê, a partir do caráter de incompletude que se instaura na relação do sujeito com a linguagem não-verbal.

A interpretação do não-verbal se efetiva por meio do efeito de sentidos que se institui entre o olhar e a imagem, a partir das formações sociais em que se inscrevem tanto o sujeito-esteta¹ da imagem não-verbal, quanto o sujeito que a tem diante de si.

Na obra de arte, por exemplo, há elementos na imagem que sugerem a construção de efeitos de sentidos, muitas vezes, pelo movimento das pinceladas, pela colocação das camadas de tinta ou pelo jogo de cores, luzes, sombras, etc. A imagem é apenas sugerida, implícita a partir do jogo de elementos que previamente foram oferecidos pelo sujeito-esteta. Estes elementos que estão implícitos vão funcionar como *índices*, desencadeando o enredo, ou seja, a enunciação.

O sujeito-esteta, ao enunciar, o faz de um determinado lugar discursivo e os seus dizeres o inscrevem numa dada formação discursiva. Ao estar inscrito numa formação discursiva o sujeito é atravessado por várias vozes que dizem respeito a elementos sociais, históricos e lingüísticos que perpassam as enunciações do discurso artístico da obra de arte.

O sujeito se caracteriza por ser polifônico e, na concepção do filósofo da linguagem Bakhtin (1998), o sujeito constitui-se a partir de várias vozes que se expressam simultaneamente sem que uma dentre elas seja preponderante e julgue as outras. Nesse sentido, o sujeito se instaura por meio do fenômeno social da interação verbal, constituindo-se a partir de suas relações com o outro. (STAFUZZA, 2004, p.119).

¹O sujeito-esteta é uma posição que o sujeito assume a partir de suas inscrições discursivas, atravessadas pelo interdiscurso e traspassadas pela memória discursiva e pelas condições históricas que a constituem. Ao enunciar pictoricamente, o sujeito faz inscreve-se em uma alteridade, sendo submetido à movências no interior do funcionamento enunciativo.

Essas vozes imprimem à obra de arte seu caráter polifônico e heterogêneo, pois na sua constituição o sujeito-esteta deixa marcas de heterogeneidade no silêncio da imagem e em seus implícitos.

Ao falarmos de uma obra de arte, lidaremos com elementos visuais que funcionam como operadores discursivos e que irão favorecer a associação de imagens que tecem o texto não-verbal. Assim, ressaltaremos a importância da *policromia* que, como a *polifonia*, é uma manifestação do interdiscurso por meio das cores, cores essas que se originam de diferentes espaços sociais e diferentes discursos, constitutivos do sujeito-esteta, entrelaçados no interior de uma formação discursiva.

A *policromia* abarca o jogo das cores, luzes, sombras, formas, linhas, traços, que nos permite construir uma análise do discurso não-verbal. Esta característica favorece a apreensão de diferentes sentidos. Fernandes (2004) assevera que a noção de sentidos é dependente da inscrição ideológica da enunciação e do lugar histórico-social de onde se enuncia, logo envolve os sujeitos em interlocução e as posições ocupadas por estes sujeitos. Assim, a enunciação tem um sentido e não outro(s).

A *policromia*, que é de natureza heterogênea, também revela-se na obra, pois ao percebermos a heterogeneidade, instauramos uma co-relação entre os elementos que dão um caráter de identidade à imagem. Temos então uma relação de complementaridade entre a polifonia e a policromia.

Outro aspecto que analisaremos é a *polissemia*, pois o gesto de interpretar a obra de arte se constitui de processos discursivos “livres” e abertos como o polissêmico, que a nosso ver é fator determinante para a análise do imagético, pois os processos discursivos possivelmente irão interferir na própria natureza dos dizeres do sujeito.

Serrani-Infante (1997) salienta a importância que o jogo desses processos discursivos (parafrástico – retorno constante a um mesmo espaço dizível e polissêmico – deslocamento, ruptura, emergência do diferente, da multiplicidade de sentidos) atua o tempo todo na produção da linguagem (seja ela verbal ou não verbal).

Levando em conta essas considerações, é que identificamos a polissemia como um processo importante e fundante da interdiscursividade produzida pela obra de arte. Entendemos que as próprias condições de produção desse discurso apresentam-se abertas, nos conduzindo às interpretações.

Portanto, a produção de sentidos a partir do discurso pictórico poderá ocorrer por meio do processo polissêmico, uma vez que haverá um deslocamento do que está sendo pintado e plasmado no quadro. O que está estabilizado e sedimentado pela memória social, quando observado, provocará um deslocamento de sentido, instaurando assim a instabilidade. E é justamente nessa tensão entre o estável e o instável, que os sentidos se movimentam e se (re) significam.

Composição imagética da obra de arte

A construção da composição de uma obra de arte respeita ou rejeita convenções elaboradas ao longo das épocas, varia de acordo com os períodos e estilos. E Van Gogh rompe com o estabelecido, com o determinado, pois até meados do século XIX a base para a produção da pintura tinha por base os modelos e estilos oriundos do passado, como o clássico, o gótico, o barroco.

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

A questão das cores complementares, do contraste simultâneo e da destruição recíproca dos complementares é a primeira e a mais importante; outra é a questão da influência recíproca de dois semelhantes, por exemplo, um carmim e um vermelhão, um rosalilás e um azul-lilás. A terceira questão é a de se opor um azul-pálido ao mesmo azul-escuro, um rosa a um castanho, um amarelo-limão a um amarelo-camurça, etc. Mas a primeira questão é a mais importante. (2004, p.158)

Para ilustrar esse percurso de estudos das cores reportemos-nos ao trabalho de Roque (1997, p.82), onde o autor considera: "O mais importante agora é notar que Van Gogh havia assimilado muito rapidamente muitas das idéias de Blanc e que elevou a oposição dos complementares à categoria de doutrina pictórica, de método de composição." ²

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

A cor produz uma experiência essencialmente emocional, enquanto a forma nos remete ao controle do nosso intelecto sobre a imagem. Assim, pelas mãos de Van Gogh é possível contemplar a relação perfeita idealizada por ele entre forma e cor. Suas telas são luminosas. As cores saltam aos olhos e produzem múltiplos significados.

² Nossa tradução do original em espanhol.

Introdução à análise da imagem

O termo imagem é utilizado com muitos tipos de significado. No campo da arte, a noção de imagem vincula-se essencialmente à representação visual: afrescos, pinturas, mas também iluminuras, ilustrações decorativas, desenho, gravuras, filmes, vídeo, fotografia. A imagem também é um núcleo da reflexão filosófica desde a Antiguidade.

Platão e Aristóteles vão defendê-la ou combatê-la pelos mesmos motivos. Imitadora, para um, ela engana, para o outro, educa. Desvia da verdade ou, ao contrário, leva ao conhecimento. Para o primeiro, seduz as partes mais fracas de nossa alma, para o segundo, é eficaz pelo próprio prazer que se sente com isso.

Ao propormos uma análise imagística tomando alguns pressupostos da AD, o faremos via significação. Estudaremos a imagem, considerando seu modo de produção de sentidos, ou seja, a maneira como os elementos que a integram provocam significações.

É fato que a imagem depende da produção de um sujeito, isto é, passa por alguém que a produz ou reconhece. No entanto, os sujeitos envolvidos na produção e recepção do discurso (a obra) não dominam toda significação da imagem, levando-se em consideração que discurso é marcado por tensões, conflitos socioideológicos que são constitutivos da formação social.

O sujeito é heterogêneo e polifônico e suas formas de expressão trazem as marcas de heterogeneidade constitutiva próprias das interações sociais. A partir dessas considerações, propomos nesta análise lançar um olhar para a materialidade não-verbal da obra de arte, a fim de traçar um percurso para a "leitura" de como a imagem e seus elementos (cores e formas) funcionam e produzem sentido.

O 'texto' não verbal e sua discursividade estética

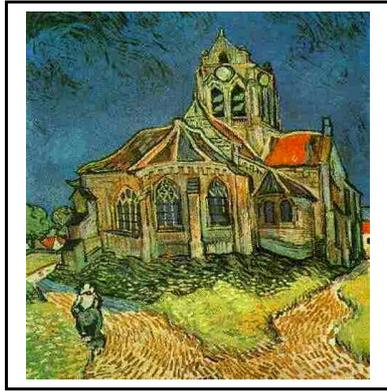


Figura. 01

Vincent van Gogh. **A Igreja de Auvers.**
1890. Óleo sobre tela., 94 cm x 74 cm.
Museu de Orsay, Paris. Particular



Figura. 02

Fotografia da Igreja em Auvers, Paris.

A obra em análise "A Igreja de Auvers" é uma imagem representativa do último período de evolução artística do pintor e que nos chama atenção por seus aspectos curiosos, como por exemplo, o próprio tema, religiosidade, que Vincent havia abandonado após ter deixado sua família em Nuenen, reapresenta-se na cor do céu, nas portas fechadas, na figura da camponesa quase imperceptível diante da magnitude da igreja.

Esta é uma das grandes obras de Van Gogh cujo estilo e técnica são inconfundíveis. As cores fortes e contrastantes, as pinceladas que criam um relevo, um ritmo e uma textura e por último, a composição inquieta definida nas diagonais, levando-nos a perceber uma pequena distorção do objeto representado como se fosse um falseamento das proporções. (A tela ao lado da foto nos permite perceber tais efeitos de sentido).

O próprio van Gogh descreve o quadro:

o azul cobalto preenche o céu que, juntamente com traços de preto, anuncia uma tempestade; a igreja é violeta, com telhados violeta e laranja e, por último vitrais azul marinho; no primeiro plano verifica-se a o verde vivo da erva e o rosa pálido do caminho. Além disso, encontra-se ainda a camponesa com uma saia verde escura e blusa e chapéu brancos, casas com telhados laranja e paredes brancas por detrás da igreja, árvores verdes igualmente atrás da igreja e ainda breves pinceladas de azul marinho, amarelo e branco sobre a erva. O contorno dos objetos é feito em preto.

É necessário fazer uma ressalva, pois hoje em dia, nós não vemos exatamente as cores como foram originalmente determinadas por van Gogh ao pintar a igreja, pois, com o

passar dos anos a obra sofreu uma descoloração dos tons rosa, enquanto os violetas tornaram-se bege pálido.³

Percursos de análise

Ao contrapor a obra e a foto, entrevemos que a intenção do artista era não re-produzir a paisagem (sabemos, em particular pelos seus desenhos, que teria habilidade para fazê-lo). Comparada com a foto, constatamos que a tela se distancia da "realidade figurativa" ao alterar a aparência do objeto visto, intenção *objetivamente* assinalada pelo pintor, nos seguintes aspectos: os contornos de linhas retas e estáticas da edificação, ganham na tela sinuosidade; os tons monocromáticos são substituídos por cores vibrante, acentua as sombras projetadas no chão, diferencia a vegetação e a trilha com texturas próprias dos recursos pictóricos.

Logo, todos estes elementos dão qualidades internas à pintura, fazendo parte do processo de semiose discursiva. Tais elementos interpelam o "leitor", conduzindo-o para dentro do quadro.

Pela tomada de posição do sujeito-esteta ao fazer escolhas em relação à elaboração do desenho e conseqüente escolha de cores e traços, podemos dizer que esta imagem passou pelo crivo da "referencialidade polifônica"⁴ do sujeito-esteta e que temos uma representação do monumento igreja (materialidade do objeto).

O discurso religioso atravessa a materialidade não-verbal na representação da igreja, como monumento sagrado e imponente tomando todo o centro da tela, para isso o sujeito-esteta utiliza de técnicas de desenho e pintura para provocar o efeito de que a igreja está no alto, fazendo-a perder a verticalidade da foto.

Deixa os tons monocromáticos e faz uso de cores vibrantes (repare no azul cobalto ressaltando o escuro do céu e no uso da cor preta, salientada pelas linhas curvas, ondulantes) criando assim um efeito de opressão, angústia, de noite interior.

³ A deterioração da obra se deve a 'eosine', um produto de coloração sintético usado pelos fabricantes de tinta em certos pigmentos de tinta vermelha.

⁴ Termo usado por Santos, para indicar a heterogeneidade subjacente às bases discursivas do imaginário sociodiscursivo dos sujeitos. Essa heterogeneidade, por sua vez, é traspassada por discursos outros e uma diversidade de discursos distintos. Dessa maneira, as vozes dos sujeitos são entrecortadas por várias vozes e por vários outros discursos. (SANTOS, 2000, p. 231)

A policromia nos possibilita caminhar na análise, percebendo que o sujeito-esteta (res)significa sentidos, que vão sendo resgatados pelo viés do interdiscurso, da memória social cristalizada que muitos anos depois retoma a repetição de um tema, neste caso a religiosidade representado pela imagem da igreja, fazendo emergir no presente uma memória do passado. Como afirma Gregolin (2000, p. 22):

O poder da imagem é o de possibilitar o retorno de temas e figuras do passado, colocá-los insistentemente na atualidade, provocar sua emergência na memória do presente. A imagem traz discursos que estão em outros lugares e que voltam sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrases.

Entendendo essa memória como definida por Pêcheux (1999, p.52) “aquilo que [...] vem restabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.)”.

Para Pêcheux o discurso é sempre produzido sobre um *pré-construído* – interdiscurso – que remete ao imaginário coletivo por meio do qual os sujeitos se reconhecem e se situam frente às formações discursivas que fornecem a ilusão da unidade do discurso. A unidade é evidenciada pelo aspecto de significação resultante da interpelação do sujeito-esteta pelo objeto, com a materialidade, isto é, a igreja. E também a dispersão, que é resultante de um devir do sujeito-esteta, que esta diretamente ligada à sua enunciatividade.

Outra imagem que é recorrente da memória discursiva é a da camponesa que caminha de costas para o sujeito-esteta e para o “leitor” pelo lado esquerdo do caminho que se bifurca no primeiro plano do quadro. Há um resgate de suas inquietações com relação à sua religiosidade, seu posicionamento político e sua postura humanista, evidenciada em personagens do povo (como a camponesa à esquerda que ele resgata os primeiros tempos em que começou a pintar essas figuras simples), bem como seu apreço pela dignidade do trabalho no campo, marcando sua formação ideológica.

Ao trazer a figura da camponesa para o interior da obra, o sujeito-esteta insere-se em uma formação discursiva social, expondo o respeito, a valorização e o apresso que tinha pelas pessoas que trabalhavam no campo.

No entanto, ao colocá-la reduzida, quase imperceptível frente à imponência da igreja, ressalta a insignificância do homem terreno diante da grandiosidade de Deus.

A discursividade estética da obra se caracteriza principalmente pela contradição dos claros e escuros evidenciados no plano inferior e superior, onde é recorrente o uso de cores escuras em oposição ao plano inferior onde as recorrências são cores claras, iluminadas.

O sujeito-esteta ao fazer este contraste nos induz à confusão, não sendo possível determinar com certeza absoluta se, se trata de uma pintura diurna ou noturna. O sentido neste caso é uma questão aberta, polissêmica.

Podemos dizer que a formação discursiva na qual a imagem da igreja em questão se inscreve, ou seja, aquela que caracteriza uma discursividade estética é aqui atravessada por outras formações discursivas, outros sentidos. Constituindo assim sua relação direta com o discurso religioso na medida em que usa a igreja como monumento e por sua importância a coloca no centro do seu trabalho, produzindo assim um efeito de sentido ligado ao discurso religioso.

O que se pode considerar é que o processo de criação, como qualquer outro não é carregado de interfaces históricas, sociais e ideológicas e o sujeito-esteta, como qualquer outro sujeito insere-se de forma inconsciente ou pré-consciente (esquecimento 1 e 2)⁵ em formações discursivas para produzir seu discurso.

A heterogeneidade marcada e mostrada aparece também em relação ao discurso religioso e político-social do sujeito-esteta.

Vincent van Gogh, sabia usar com habilidade e adequadamente as cores porque sabia que elas ampliariam o poder de expressão, isto é, os efeitos de sentido. Assim, usava as cores por meio das relações cromáticas que as cores primárias estabelecem com suas complementares, ou seja, *azul* tendo como complementar a cor *laranja*, o *amarelo* tendo o *violeta*, criando dessa forma seus contrastes.

O sujeito-esteta identifica-se com o outro, o sujeito-professor aquele pretende ensinar que existe uma educação visual, que está aberta e evidente na sua obra. Há uma necessidade de compartilhamento de sentidos pré-construído, que em AD são considerados elementos de interdiscurso.

⁵ Para Pêcheux (1997), o esquecimento nº 1 é quando o sujeito tem a ilusão de ser criador do seu discurso, de ser fonte do sentido, apagando de seu dizer o que não remete à formação discursiva que o domina/determina e o esquecimento nº 2 é quando o sujeito acredita que o que ele enuncia tem só uma significação, que todos significarão da mesma forma o que ele enuncia.

No segundo plano, temos um caminho que se bifurca, com uma incidência profunda de luminosidade em oposição ao primeiro plano que um denso céu azul com pinceladas sinuosas de preto nos sugere como o próprio van Gogh descreveu “*anuncia uma tempestade*”. Podemos dizer que há um efeito de catarse do sujeito-esteta com sua arte, é a maneira que ele encontra para se expressar e aliviar sua tensão, sua angustia, sua dor.

A cor preta dá o tom de dramaticidade ao céu, a sinuosidade dos contornos e acentua as sombras projetadas no chão, evidenciando certo tormento, a pressão que vivia o sujeito-esteta. A polifonia se faz presente retomando raízes expressionistas, traduzida na expressão da emoção em detrimento da objetividade e beleza clássicas.

Todos os elementos que fazem parte dessa semiose discursiva trazidos por van Gogh têm uma recorrência comum: o antagonismo. A cor e linha, céu escuro e paisagem ensolarada (noite ou dia?) a igreja vista do alto ou de frente? simetria e assimetria fundamentam a tensão do sujeito-esteta frente a sua vida, a si mesmo. Esses paradoxos motivam uma representação perturbadora, onde emoção e razão se confrontam numa relação de ambigüidade, incertezas. Caminho para onde?

Fica claro também a constituição dos sentidos velados, a opacidade do não-verbal produzindo dizeres e não-dizeres na opacidade de sua constituição. O “não dito” presente nos implícitos dos sentidos, funcionando como *índice* por meio dos contrastes (das cores: amarelo, azul, preto, laranja e branco e texturas (impasto) movimentos vistos na obra provocados pelo posicionamento das pinceladas fortes e irregulares acima, e abaixo as pinceladas com se acalmam, mas prosseguem ziguezagueantes, tracejadas formando um caminho indefinido e conferindo movimento à imagem.

Ao enunciar a igreja como símbolo, enuncia também sua fé. Fé em sua arte, pois se dedica a ela como um sacerdote.

Podemos constatar a polissemia (multiplicidade de diferentes sentidos, deslocamento), subjetividade e ainda a policromia presentes no brilho relativo do escuro do céu e a contraposição deste céu escuro com o caminho iluminado produzindo tensão. São estes processos polissêmicos que garantem que um mesmo objeto simbólico passe por diferentes processos de re-significação.

Há pontos de brilho mais intensificados na imagem, sendo um traço indicativo e portador de significação. Sabedor da importância dos efeitos de luz, o sujeito-esteta experimenta

a influência da luz e sombra de maneira muito prática, a afetar visualmente com efeitos polissêmicos e subjetivos o 'leitor'.

O homem busca a luz quando quer ver ou ser visto, ou a evita em outras circunstâncias. Na obra analisada, o efeito das cores nos leva a nuances de heterogeneidade constitutiva sendo reconhecida por meio da referencialidade polifônica do sujeito constituído e que nos permite identificar no brilho esse discurso não-representável. Pelo brilho apreende-se a heterogeneidade constitutiva pela memória discursiva de uma dada formação social.

Pinceladas finais

Pudemos constatar que ao tomar o não-verbal em perspectiva discursiva, não se pode considerar somente a imagem, mas também o processo de produção em que foram construídos esses sentidos. As condições de liberdade que envolve: polissemia - policromia - polifonia, já se fazia presentes na imagem analisada e são eles os promotores de deslocamentos de sentido e produtores de novos sentidos.

Percebemos que todo discurso constitui-se da dispersão de acontecimentos e discursos outros, e, que se modificam e transformam-se com o tempo. Segundo Fernandes (2004, p.46) estes discursos constituem-se "na dispersão, na contradição e negação do que se pode dizer em determinada época ou lugar, encontra-se a unidade do discurso".

Em se tratando de discurso, no que se refere à constituição do sujeito discursivo, nota-se que esse sujeito é polifônico, e seu discurso carrega marcas da heterogeneidade constitutiva que são próprias das interações sociais.

Os rompimentos que foram feitos pelo sujeito-esteta, encontravam-se na exterioridade da materialidade lingüística, que é um espaço de instabilidade, sendo "o estável caracterizado pelo disperso, pelo descontínuo, pela constante ruptura com as ilusórias garantias sócio-históricas" (ibidem p.48).

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 4ªed. São Paulo: Hucitec, 1988.

FERNANDES, C.A. **Análise do discurso** – reflexões introdutórias- Goiânia. Trilhas Urbanas, 2005.

FERNANDES, C.A. Lingüística e História: formação e funcionamentos discursivos In: Fernandes, C.A; SANTOS, J.B.C. **Análise do Discurso** – Unidade e Dispersão. Uberlândia: Entremeios. 2004. p. 13-70.

_____. Os sujeitos e os discursos na história In: FERNANDES, C.A. et al. **Sujeito, Identidade e Memória**. Uberlândia: EDUFU, 2004. p.111-122.

GREGOLIM, M.R.V. Recitações de mitos: a História na lente da mídia. In: GREGOLIM, M.R.V. (org.). **Filigranas do discurso**: as vozes da História. Araraquara: FCL – UNESP, 2000. p. 19-33.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem** – Editora Papirus, 1996.

MARI, H. (Org). **Categorias e práticas de Análise do discurso**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso/FALE/UFMG, 2000, p.35 – 45.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso** – uma crítica à afirmação do óbvio. 3.ed.Campinas: UNICAMP, 1997.

_____. "Papel da Memória". In: ACHARD, P. et al. **Papel da Memória**. Campinas: Pontes. 1999, p. 49-57.

ROQUE, G. **van Gogh, teórico del color**. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Num.70, 1997.

RUPRECHT, P. **Van Gogh, Cartas a Théo**: Porto Alegre. L&PM editores, 2004.

SANTOS, J. B. C. Uma reflexão metodológica sobre análise de discursos. In: FERNANDES, C. A. **Análise do discurso – unidade e dispersão**. Uberlândia: Entremeios, 2004.p.109-118.

_____. Manifestações de Polifonia no discurso universitário institucional In: FERNANDES, C.A. et al. **Sujeito, identidade e memória**. Uberlândia: EDUFU, 2004. p. 249-269.

_____. **Por uma teoria do Discurso Universitário Institucional**. Belo Horizonte: POSLIN/FALE/UFMG. Tese de Doutorado, 2000. 331p.

SERRANI-INFANTE, S. M. **A linguagem na pesquisa sociocultural** - Um estudo da repetição na discursividade - Campinas - Editora da UNICAMP, 1997.

SEVERINO, A.J. **Metodologia do trabalho científico**. 22^a ed. ver. e ampl. de acordo com a ABNT - São Paulo: Cortez, 2002.

STAFUZZA, G. Pressupostos teórico-metodológicos para uma análise do discurso literário: a interação verbal entre Joyce e Homero. In: FERNANDES, C. A et al.(Org.) **Sujeito, identidade e memória**. Uberlândia: EDUFU, 2004. p.155-173