

# Memória, história e cultura: interpretação/ compreensão no domínio das artes

(Memory, history and Culture: Interpretation/  
understanding in the arts)

**Maria Cleci Venturini<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Departamento de Letras / PPGLetras – Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná (UNICENTRO)

mariacleciventurini@hotmail.com

**Abstract:** We propose in this paper, to analyse “Las Meninas” by Diego Velazquez following a discursive perspective, which focuses on the text that leads to speeches and presuppose a subject who is questioned by ideology and crossed by the unconscious. The motivation for discussion is in the art particularities, which we explain by discussing the work of memory, language operation in history, and what is common in each culture. We leave behind the possibility of reading / interpreting / understanding the aesthetic materiality by only considering what is beautiful. Thus we do not forget the socio–historical and cultural context. The main theorists who illuminate our reading are Pêcheux, Foucault and Orlandi. . We base our reflections, on the mirror and its function as the way it establishes the effects of senses by representation. Representation is not understood as a copy but as the possibility of establishing new meanings.

**Keywords:** enunciation-image, memory, history, culture, representation.

**Resumo:** Propomos, neste espaço, analisar “As Meninas”, de Diogo Velázquez, na perspectiva discursiva que se centra no texto que encaminha para discursos e pressupõe o sujeito interpelado pela ideologia e atravessado pelo inconsciente. A motivação para a discussão está nas particularidades da arte, que significamos pelo trabalho da memória, pelo funcionamento da língua na história e pelo que é próprio de cada cultura. Abandonamos, com isso, a possibilidade de ler/ interpretar/compreender a materialidade estética pela consideração do que é belo, esquecendo o contexto sócio-histórico e cultural. Os principais teóricos que iluminam a nossa leitura são Pêcheux, Foucault e Orlandi. Centramos as reflexões, enfim, no funcionamento do espelho e no modo como ele instaura efeitos de sentidos pela representação, tomada não como cópia, mas como a possibilidade de instaurar novos sentidos.

**Palavras-chave:** enunciado-imagem; memória; história; cultura; representação.

## Considerações iniciais

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

Do lugar de onde “olhamos” o fazer artístico entendemos que ele é uma forma de comunicação, não totalmente marcada pela intenção, mas pelo modo de expressar, de significar. Nossa ressalva à intenção decorre da concepção de sujeito constituído não só pelo social e pelo histórico, mas também interpelado pela ideologia, além de atravessado pelo inconsciente. Entretanto, a interpelação ideológica não faz com que os sujeitos sejam, pensem ou se manifestem todos da mesma forma. Há o componente relacionado à formação discursiva, que determina, de acordo com Pêcheux (1997b), o que o sujeito “pode ou deve dizer”. O artista, conforme Neckel (2004, p. 61), “é um sujeito-autor, que não apenas aceita as ‘verdades’ da sociedade na qual está inserido, mas polemiza, discute e reinventa-as”. Mas esse trabalho conta com a expressão, que engloba forma e conteúdo, diríamos, modos de dizer e de significar.

É, portanto, o trabalho em torno da expressão e da comunicação que faz com que um artista não reproduza o outro (o seu semelhante/leitor/espectador), nem o Outro (inconsciente), mas instaure o novo, o diferente, que resulta de filiações e de modos de ver/significar o mundo, ou o objeto artístico. Com isso, o artista assume posições no interior de uma formação discursiva, filiando-se a uma corrente estética ou a um modo de expressar-se. Todo artista (poeta, romancista, pintor, compositor, etc...) constitui diante de sua obra uma função-autor, pela qual se pode explicar como sujeitos inscritos em uma mesma formação discursiva produzem obras diferentes, assumem diferentes papéis. Neckel, em relação a isso, diz que

[...] o sujeito é reconhecido como artista, mas ao assumir a função autor determina a sua posição no interior desse discurso, seria o que torna diferentes, um Picasso ou uma Tarsila do Amaral, por exemplo, ambos são artistas, mas produzem dizeres diferentes. (2004, p. 63)

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

Nossa proposta, diante dessas considerações, é abordar a materialidade artística por meio dos pressupostos teóricos da Análise de Discurso, de orientação francesa, tal como proposta por Pêcheux partir da década de 1960. Objetivamos relativizar o papel da criatividade, dos não-lugares, com vistas a focar os efeitos de sentidos, mais especificamente os modos de ler e de produzir materialidades constitutivas da linguagem estética e seus códigos. O fio condutor das reflexões e das análises é a memória, a história e a cultura e o seu funcionamento na leitura, especialmente em textos que envolvem o fazer artístico. Destacamos para isso os três níveis de leitura definidos por Orlandi (2004), quais sejam: o inteligível, o interpretável e o compreensível.

Partimos do pressuposto de que os fenômenos da expressão e da comunicação no que se refere à arte e aos seus códigos são bastante complexos devido a contingências relacionadas ao social e ao cultural. Vemos que se configura, ainda hoje, a divisão da arte entre o trabalho e a conseqüente ligação com o artesanato e o fazer artístico, recobrando a erudição e a intelectualidade. Nesse funcionamento, o trabalho recorta sujeitos e nele ressoa o operário, responsável pelo que é braçal, requerendo esforço e erudição que remete a

sujeitos desligados do mundo empírico e social, distanciados do corpo sócio-histórico de todo e qualquer tempo. Essa constatação nos encaminha para a divisão da sociedade em classes, isto é, à divisão do trabalho intelectual, que ocorre desde sempre e que Pêcheux (1997a) tratou a partir da divisão da leitura de textos literários e textos relacionados ao artesanal,<sup>1</sup> sinalizando para quem tem o direito à interpretação.

No entanto, não é com essa arte e nem com materialidades separadas do cotidiano e estagnadas em um belo, distante do corpo social, que nos interessa nesse trabalho. Entendemos que a retórica e a arte fazem sentido por meio de memórias, pelas quais são significadas e interpretadas, utilizando-se de critérios desencadeadores dos equívocos constitutivos desse campo do saber, significando-o na formação social. Pelo senso comum, os sujeitos de determinadas formações sociais dão visibilidade à arte por meio do que é belo, esquecendo o grotesco e o inusitado. Outro elemento instaurador de estranhamentos relacionados à área é o centramento da estética na criatividade, nos não-lugares, e na consequente superação ou apagamento do espectador, interpretante e do leitor das materialidades artísticas. Com isso, apaga-se, igualmente, o sujeito-autor, nos moldes dados a esse conceito por Orlandi (2004), como aquele que organiza e estrutura as materialidades, fazendo-as funcionar como obra, em resumo como texto, que encaminha para discursos.

O enfoque discursivo, contrariamente, insere no trabalho com o texto, o que é social e histórico, sem desconsiderar, entretanto, a língua nesse fazer, mesmo que se trate de análises de textos não-verbais, pertencentes às artes visuais, ao cinema e também à música. A língua é vista como objeto próprio da linguagem e recusa a relação unívoca entre pensamento/linguagem/mundo, vista termo-a-termo. Significa como acontecimento, que envolve o sujeito afetado pela história e funciona “em uma zona intermediária de processos discursivos (derivados do jurídico, do administrativo e das convenções sociais da vida cotidiana), que oscilam em torno dela”, de acordo com Pêcheux (1997a, p. 52).

Para analisar a imagem mobilizamos a noção enunciado-imagem, significada como espaço interdiscursivo, pelo qual, segundo Venturini (2009), é possível analisar a imagem pela memória, pelo que por ela/nela retornam e ressoa. Nesse sentido, de acordo com a autora, a imagem é entendida como unidade de análise do texto não-verbal, que, assim como o verbal, encaminha para o discurso. Essa noção é produtiva na leitura de diferentes materialidades, incluindo obras de arte, textos midiáticos ou fotografias, interpretando a imagem pelos sentidos que elas comportam. Em relação às materialidades estéticas o funcionamento de enunciados possibilita o entendimento de que elas não se restringem ao sentir e ao prazer do “ver”, ao contrário, abarcam a construção, o conhecimento e a expressão. Lemos a imagem, portanto, pelo funcionamento da memória, que envolve a história e a cultura, enfocadas na perspectiva discursiva e na interface com a linguística, na AD, trabalho da língua na história.

Entendemos que a memória, a história e a cultura fazem parte da exterioridade, não se restringindo à materialidade e a sua linearização, enfim à estruturação de textualidades. Sinalizamos, com isso, que os sentidos decorrem da relação com as condições sócio-históricas, com os não-ditos, que não são vistos como acidentes de linguagem, seja ela verbal ou não-verbal, mas como elementos indispensáveis ao funcionamento do discurso na vinculação do sujeito à experiência da vida social, à história de um grupo, a um tempo e ao que funciona como memória nesse tempo.

---

<sup>1</sup> Entendemos que o trabalho artesanal aproxima-se do trabalho dos copistas, daqueles a quem cabia reproduzir/copiar textos e não interpretar.

Para fins de análise selecionamos a obra “As Meninas”, de Diego Velázquez, como texto, que se inscreve no domínio do discurso estético, em voga no século XVII, no qual a função social do artista era retratar/representar as figuras da corte ligadas ao rei Felipe IV. Entretanto, conforme historiadores da Arte e da Estética, as obras desse pintor não representam apenas os nobres, mas também, a vida das pessoas simples, dentre as quais se destacam *A velha Cozinheira* e *o Aguadeiro de Sevilha*.

Ancoramo-nos em Foucault (1992), mais especificamente, na concepção de representação presente nas “Palavras e as coisas” e, em Pêcheux (1997b), no que se refere ao funcionamento da ideologia. Buscamos refletir em torno dos sentidos do olhar, do visível e do invisível e, nos sentidos da divisão da sociedade em classes sociais e, também, nos processos de identificação entre as damas de companhia, os anões e os demais componentes do quadro, com a família real e as condições sócio-históricas daquele período. Destacamos, entretanto, que enquanto arte, o quadro é lido/interpretado/compreendido diferentemente em cada época.

### **Adentrando o objeto de análise**

Diante do quadro “As Meninas”, a possibilidade de ler/interpretar/compreender essa materialidade decorre de um percurso que considera várias instâncias. Inicia com a identificação das personagens que estruturam o quadro, ou seja, o pintor que se inclui na cena, a Infanta Margarida e nove elementos, entre personagens presentes na cena e o Rei e a Rainha refletidos no espelho. Trata-se do primeiro nível de leitura, quando se “entende” o texto a partir, nesse trabalho, dos códigos da arte e do prazer estético do espectador, para o qual, de acordo com Foucault (1992), o pintor se volta, no momento em que suspende o pincel e esquece, por um momento, a Infanta. Para ler um texto, nesse primeiro nível, basta conhecer os códigos.

A interpretação – segundo nível de leitura - abarca, além da história, a cultura e os efeitos de sentido decorrentes da reverência de todos os sujeitos-personagens em torno de uma menina. Nesse funcionamento, a composição e o sentido dessa materialidade têm início a partir do contexto sócio-histórico da cena representada, legitimando a centralidade da imagem da Infanta Margarida, filha primogênita do Rei Filipe IV. Segundo historiadores, ela foi, dentre os membros da família real, a mais retratada por Velázquez.

Para ler o quadro, deixando de lado apenas os códigos, é importante investir na descrição das personagens que o estruturam, especialmente aqueles que fazem reverência à menina. O conhecimento da história e das razões pelas quais ela ocupa esse lugar possibilita a compreensão da representação instaurada na obra. Outro conhecimento bastante relevante para a leitura, dessa obra é o do percurso artístico do pintor de século XVII, incluindo as suas obras e o movimento estético em que se inscreve. Pelo funcionamento sócio-histórico e pelas posições de cada membro presente na cena considera-se a cultura, que é determinante e naturaliza as ações a serem consideradas normais ou não, tendo em vista que essa normalidade depende do funcionamento social.



**Figura 1: “As meninas”<sup>2</sup>**

A compreensão - terceiro nível de leitura discursiva - encaminha para sentidos polissêmicos e sempre novos, à medida que eles são instaurados pelo “olhar” do pintor para fora do quadro e constituem efeitos de sentidos outros. Esses sentidos outros englobam a inclusão de espectadores de todos os tempos e lugares, referendando a universalidade da arte e os efeitos de distanciamento dele, pintor serviçal, retratista da família real. De um lado, o quadro estrutura o cotidiano dos nobres, de outro, pelo funcionamento discursivo e estético do espelho, no qual aparecem o rei e a rainha, poderiam constituir o efeito de legitimação e de presença do poder institucionalizado, na época, em que a cena é representada pelo pintor. Poderia, ainda, questionar a legitimidade da onipresença dos nobres – rei e rainha – em todos os momentos que envolvem o cotidiano dos sujeitos da corte.

Esse nível de leitura abarca mais do que os domínios de saber que envolvem a família de Felipe IV e o posicionamento/atuação de Diego Velázquez, pintor espanhol ligado ao Barroco e que atua como retratista da família real. A leitura convocada pela compreensão suscita questionamentos em torno das representações sociais e culturais e de memórias em torno de reis, de rainhas e de seus descendentes. Envolve, igualmente, o funcionamento da ideologia que naturaliza a reverência do povo em torno de uma nobre, encaminhando para o questionamento do que está fora e possibilita dizer que o quadro “As meninas”, de Velázquez significa e pode ser lido diferentemente, pois além de retratar a corte, representa, também, a intemporalidade, superando as questões ideológicas e sociais da época. Segundo Orlandi (2002, p. 26), “a compreensão procura a explicitação dos processos de significação presentes nos textos e permite que se possam “escutar” outros sentidos que ali estão, compreendendo como eles se constituem”.

Na materialidade em análise, a expressividade dos sujeitos colocados em cena é um dos elementos desencadeadores do sentido. A representação do pintor diante da tela e o fato dele encaminhar seu olhar para o exterior, conforme sinaliza Foucault (1992), instaura sentidos em relação à convocação do sujeito-espectador e, por meio dele, de outros sujeitos-espectadores, que em outras épocas observarão o mesmo quadro. Trata-se, então,

---

<sup>2</sup> Acervo de Filipe IV; que se encontra no Museu do Prado desde 1819. A imagem foi retirada do <<http://st.faunaurbana.com.br/uploads/2010/05/velazquez-las-meninas.jpg>>. Acesso em 29 de janeiro de 2011, às 22 h.

segundo Orlandi (2004), de dispensar a história datada, temporalizada, estagnada e de fazer trabalhar a historicidade, enquanto memória, que significa diferentemente no tempo.

Podemos dizer que o olhar do pintor, que no quadro representa Velásquez, instaura sentidos em relação a ele no contexto sócio-histórico de sua época, significando-o como aquele que retrata a nobreza do século XVII. Diante dessa mesma cena, hoje essa mesma materialidade possibilita a leitura/interpretação/compreensão do seu olhar para fora do quadro como um modo de convocar os observadores ou de questionar o funcionamento daquela sociedade. A menina retratada rodeada de súditos e não de pessoas, pode sinalizar para efeitos de submissão ou para os sentidos ligados à exploração, fazendo ressoar memória e discursos ligados ao funcionamento de uma sociedade centralizadora, antidemocrática.

A leitura que produz esse efeito de sentido de sociedade centralizadora, é possível, de um lado pela postura dos sujeitos que se encontram junto à Infanta e pelos enunciados-imagem que estruturaram esse texto e fazem retornar memórias em torno de gestos que significam reverência, total aceitação das condições sociais em voga. De outro lado, esse efeito se constitui pela presença dos reis no espelho, os quais estão ausentes na cena, mas presentes em todos os momentos da vida dos sujeitos representados. A criança funciona como um vestígio da leitura do retratista, que mais do que pintar personagens do palácio, interpreta o regime político da época e as relações sociais e econômicas instauradas. As evidências da não-lacunaridade desse discurso decorrem do trabalho da ideologia que de acordo com Orlandi (2004, p. 31), naturaliza o que é produzida pela história e transpõe certas formas materiais em outras, produzindo de acordo com a mesma autora efeitos de simulação e não de ocultação de conteúdos.

Em Velázquez, o espelho é dos recursos constitutivos da representação do duplo, aquele que é invisível, mas que constitui e estrutura o sujeito, sinalizando para o que tanto pode ser o interlocutor como os sujeitos sociais, que estão fora do texto, mas significam pela exterioridade, interdiscurso. Trata-se, nessa perspectiva, de uma presença na ausência, como uma memória ou interdiscurso, tal como propõe Courtine (1999), em que fala “uma voz sem nome”. De acordo com Eco (1989), os espelhos são próteses porque se constituem como a possibilidade de aumentar a veracidade e também de diminuí-la, à medida que instauram um efeito de duplicidade, mas também de devaneio. Por meio do espelho, instaura-se a magia de poder ver o mundo sob pontos de vista diferenciados, funcionando como um desencadeador de sentidos outros.

Foucault (1992) dá visibilidade à presença do Rei Filipe IV e sua esposa, que assim como os espectadores, estão fora do quadro, funcionando como observadores, mas ao contrário desses últimos fazem parte do sentido, pois aparecem no espelho, enquanto que os demais sujeitos que ficam de fora não são visibilizados. Segundo Foucault (1992), o rei e a rainha se encontram no mesmo nível dos espectadores (fora do quadro, no exterior), mas ao contrário destes, estão no quadro, refletidos no espelho, representando o duplo, o que está fora e ao mesmo tempo está dentro.

As possíveis interpretações e leituras englobam, além do que se sabe do pintor e da inclusão dele no naturalismo barroco, como aquele que pintava como ninguém o que via, também, as filiações e inscrições dos analistas em lugares sociais, em formações discursivas que regulam, segundo Pêcheux (1997, p. 160), o que se pode/deve fazer e acrescentamos, ler/dizer e até pensar. Proença (2006, p. 111) diz que “além de retratar as

peças da corte espanhola do século XVII, Velázquez (1599-1660) procurou registrar em seus quadros também os tipos populares do seu país, documentando o dia-a-dia do povo espanhol num dado momento da história.” Foucault, diz que

O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade. Mas a imobilidade atenta de seus olhos remete a outra direção, que eles já seguiram freqüentes vezes e que breve, sem dúvida alguma, vão retomar: a da tela imóvel sobre a qual se traça, está traçado, desde muito tempo e para sempre, um retrato que jamais se apagará. De sorte que o olhar soberano do pintor comanda um triângulo virtual, que define em seu percurso esse quadro de um quadro: no vértice – único ponto visível – os olhos do artista; na base, de um lado, o lugar invisível do modelo, do outro, a figura provavelmente esboçada na tela virada. (FOUCAULT, 1992, p. 21)

Na citação acima, o autor destaca o quadro e a permanência dele no tempo, sinalizando para a intemporalidade, mas também, para a mudança de forma, de conteúdo e de identidades, sem deixar de ressaltar a questão sócio-histórica, pela qual a menina será sempre a Infanta Margarida, filha do rei Filipe IV e o pintor será sempre Velázquez, o que exige do espectador, a permanência em um certo lugar. Com isso, dizemos que a interpretação não é de todo livre, mas presa a lugares e posições. Foucault (1992, p. 21) destaca que “o olhar do pintor dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quanto espectadores, lhe apareçam; nesse lugar preciso, mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente.” O ponto de vista do pintor sinaliza para a técnica, pois desse lugar ele interpreta o seu objeto e o ressignifica, o mesmo acontece com o telespectador, no nosso caso, aquele que observa e lê a obra de arte.

Podemos dizer, enfim que o espelho instaura e reforça simulacros e sintomas de presenças, tanto dos nobres, quanto do povo, mas não se pode dizer, com certeza, que eles estão ali. Trata-se do funcionamento da memória, fazendo retornar o que faz sentido na sociedade da época, sinalizando que os sentidos sempre podem ser outros, porque rompem com a cadeia parafrástica que se instaura. Há, portanto, efeitos de ausência/presença dos pais da Infanta. Esses efeitos e a interpretação deles dependem da inscrição dos sujeitos-espectadores da obra em formações discursivas, pelas quais determinados sentidos são convocados e outros rejeitados.

### **A representação na leitura de “As Meninas”**

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

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

De acordo com Foucault (1992, p. 23), “de todas as representações que o quadro representa, ele é a única visível; mas ninguém o olha. Em pé ao lado de sua tela, a atenção toda absorvida pelo seu modelo, o pintor não pode ver esse espelho que brilha suavemente atrás dele”. As personagens todas, nesse funcionamento, estão indiferentes e voltadas para o pintor e a tela onde são representadas. Foucault (1992), num primeiro momento, diz ser possível e útil nomear aqueles que estão visíveis no quadro, evitando com isso designações ambíguas, mas logo destaca a relação infinita da linguagem com a pintura, asseverando a não-perfeição da palavra, mas a impossibilidade de, por meio dela, verbalizar o que os olhos veem. Segundo ele,

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

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

No começo do século XVII, nesse período que, com razão ou não, se chamou barroco, o pensamento cessa de se mover no elemento da semelhança. A similitude não é mais a forma do saber, mas antes a ocasião do erro, o perigo ao qual nos expomos quando não examinamos o lugar mal esclarecido das confusões. (FOUCAULT, 1992, p. 66)

É importante e bastante produtivo diferenciar semelhança e similitude. De acordo com Foucault (2009) a semelhança fecha dos sentidos, aproximando um objeto do outro, enquanto a similitude abre possibilidades, questionamentos e encaminha para outros sentidos. Assim, se tomamos a cena de Velázquez pintada/representada vemos que ela é semelhante a cenas que acontecem no século XVII no palácio, em que vive a família de Filipe IV, mas não pode ser tomada como cópia. O olhar para a mesma cena, pelo viés da similitude sinaliza para questões que dizem respeito ao cotidiano e ao social, situando a obra para

além da reprodução. A partir da função-autor, pela qual o artista, nesse caso, o pintor, constrói efeitos de unidade, e a partir do lugar e da posição ocupada na cena social da época, o pintor “cria” um evento, cuja leitura depende dos leitores e, também, das condições sócio-históricas de produção da materialidade e da leitura dessa materialidade.

No texto *Isto não é um cachimbo*, de Foucault (1988) há reflexões bastante importantes acerca do que se vê e dos efeitos de realidade que a visão nos permite construir. O autor questiona esses efeitos e também a representação, introduzindo, conforme comentamos mais acima, o conceito de similitude pelo qual mostra que a visão ilude e que para se buscar a proximidade com a objetividade é preciso questionar também a exterioridade, enfim os contextos epistemológicos.

### Considerações finais

Nesse trabalho, assumimos o nosso lugar, o de sujeitos que pensam a arte como integrante da formação social, envolvendo sujeitos que concebem o outro, também sujeito, interpelado pela ideologia e atravessado pelo inconsciente. Essa concepção impossibilita que o sujeito diga/expresse/signifique/leia na materialidade artística ou em outras materialidades textuais, somente a repetição. Assim, dizemos que a criação/produção, e, também a leitura/interpretação/compreensão, não se constitui somente pela intenção, pois ela escapa, falha e se esfacela, centrando-se não somente no que é dito, mas também nos silêncios, nos não-ditos. Isso ocorre inclusive com a arte, mesmo quando ela é autoritária e encaminha para a homogeneidade, para a higienização do pensamento e simula isenção ideológica, na aparência. Entretanto, na essência, porque funciona sempre a partir de sujeitos sociais ou junto a instituições, ela funciona ideologicamente, a partir de um real que sustenta/legitima determinados sentidos e interdita outros. A arte engajada, muitas vezes, gerencia a memória social, como diz Pêcheux (1977a), quando fala do arquivo e do direito à interpretação.

Esse modo de encarar as textualidades estéticas possibilita a leitura dos não-ditos e dos silêncios que as constituem. Isso, entretanto, ocorre somente se o cultural, que pensamos como o exterior, for considerado como um dos critérios na leitura e na produção de textos. Nesse sentido, a sua presença não significa apenas como *práxis*, mas como significação do mundo, no qual tanto o artista como o interpretante (o sujeito-espectador) e o sujeito-autor ocupam posições/lugares. A inscrição em lugares permite-lhes assumir determinadas leituras e os encaminham para a rejeição de visões de mundo comportadas/enformadas.<sup>3</sup>

### REFERÊNCIAS

COURTINE, Jean-Jacques. Chapéu de Clementis. In: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Os múltiplos territórios da Análise do Discurso*. Porto Alegre: Sagra/Luzzato, 1999. p. 15-22.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: LCT, 2007.

---

<sup>3</sup> *Enformadas* tem o sentido de estar em uma forma, sem possibilidade de movência, da busca pelo novo, pelo inusitado, que foge à naturalização, ao fechamento dos sentidos.

- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *O que é o autor?* 7. ed. Tradução de António Fernando Cascais e Fernando Cordeiro. Lisboa, PT: Edição, Nova Vega, 2009.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- NECKEL, Nádia Regina Gaspar Maffi. O tratamento do não-verbal na AD e na arte. In: MORELLO, Rosângela (Org.). *Giros na cidade: materialidade do espaço*. Campinas: Unicamp, 2004. v. 01, p. 57-65.
- ORLANDI, Eni P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas, SP: Pontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.
- PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni et al. (Org.). *Gestos de leitura. Da história no discurso. Homenagem a Denise Maldidier*. 2. ed. Campinas. SP: Editora da Unicamp, 1997a. p. 55-64.
- \_\_\_\_\_. *Semântica e discurso: uma crítica afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Orlandi et al. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.
- PROENÇA, Graça. *História da Arte*. 16. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- VENTURINI, Maria Cleci. *Imaginário urbano: espaço de rememoração/comemoração*. Passo Fundo: Editora da UPF, 2009.